DELL'
OPERA
IN MUSICA.

DELL' OPERA IN MUSICA

TRATTATO

DEL CAVALIERE

ANTONIO PLANELLI

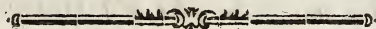
DELL' ORDINE GEROSOLIMITANO.

NAPOLI

NELLA STAMPERIA DI DONATO CAMPO.

MDCCLXXII.

Con Licenza de' Superiori.

PREFAZIONE.

Sono gli Spettacoli oggetti tenuissimi agli occhi del volgo, che non discerne in essi che il divertimento e'l solazzo: sono agli occhi d'un Filosofo vasti e importantissimi oggetti; perchè gli guarda come una delle più possenti cagioni della perfezione o della decadenza delle Belle Arti, della formazione o del corrompimento del publico costume.

Se l'Italia attraverso alla barbarie, in cui era involta l'Europa, fece risplendere il suo gusto per l'Architettura, per la Pittura, per la Scultura, per la Poesia, per la Musica, e se portò queste Arti alla loro perfezione, mentre il Genio degli altri popoli, dirò così, bamboleggiava; ciò avvenne

in gran parte perchè gli Spettacoli ſoſtennero in eſſa il guſto di queſte Arti, e perchè i ſuoi Teatri gareggiavano con quelli dell' Antichità, mentre le altre Nazioni nè pur penſavano ancora ad avere un Teatro. E' lo ſtato delle Belle Arti un articolo della maggiore importanza per la felicità e'l luſtro delle Nazioni. Conciofiachè queſte piacevoli Facultà occupano il mezzo di quell' aurea catena, che connette le Arti mecaniche colle più ſublimi Scienze; dalla qual conneſſione procede, che dove ben s' intenda la Pittura, la Scultura, l' Architettura &c. dove fioriſca un Palladio, un Michelagnolo, un Raffaello, là s' intenda ancora l' Agricoltura, là ſi trovino eccellenti Fabbri, e Teſſitori, e là fioriſca pure un Viviani, che ardiſca indovinare i maſſimi e minimi *d' Apollonio, e un Galilei, che ci riveli i ſecreti degli Aſtri.*

Molto più importante ancora è l' influenza degli Spettacoli ſul coſtume delle Nazioni. Le Rappreſentazioni Tragiche, in cui i Poeti della Grecia poneano nel più terribile aſpetto la tirannia, ſoſtennero in Atene lo ſpirito republicano; ſiccome in Roma l' arena, tinta dal ſangue degli uomini e delle fière, alimentò la ferocia d' un popolo conquiſtatore. Quindi baſſa opinione danno di sè medeſimi quegli

gli Uomini di Stato, i quali trascurano la direzione de' Publici Piaceri: essi mostrano di non intendere l' uso di questa gran molla, per volgere a lor talento gli animi de' loro popoli. Degno perciò della comun riconoscenza è quel savissimo Magistrato, in cui risiede la suprema ispezione de' Teatri di questa mia Patria, come quegli, che veglia diligentemente sulla direzion del costume, direzione in cui consiste il più sacro, e il più augusto dritto della Sovranità; e allontana da' Teatri qualunque Rappresentazione, che contaminar possa l' animo de' Cittadini, siccome recentissimi esempi lo an dimostrato.

Poichè dunque tanto influiscono gli Spettacoli sulle cognizioni, e sul costume delle Nazioni; egli sarebbe desiderabile, che quegli Scrittori, i quali prendono a dichiarar le leggi di quelle Rappresentazioni, che più ànno voga ne' lor paesi, avessero in mira questi due grandi oggetti. E da che oggi in Europa, e particolarmente in Italia, l' Opera in Musica è lo Spettacolo dominante; perciò io spesse volte ò meco medesimo desiderato, che gl' Italiani Scrittori, rifinando oggimai di ripeterci quello, che tante volte, e da tanti secoli ci è stato insegnato della Tragedia antica, della Commedia, del Dramma Rusticale, e d' altrettali

Drammi, che oggi l' Italia così non gusta; come altra volta facea; si dessero piuttosto a dichiararci nel modo indicato le leggi di questo dominante Spettacolo, che quasi solo occupa da lungo tempo i nostri Teatri; il quale perchè più pomposamente d'ogni altro si vale del soccorso delle Belle Arti, perciò riesce più malagevole ad eseguire che qualunque de' mentovati, e più di qualunque altro è capace d'influire nel progresso delle Belle Arti, e della publica costumatezza. Pure una sì nobil materia, e così atta per la varietà sua ad esercitare i più grandi ingegni, non fu, ch' io sappia, trattata finora sufficientemente da alcuno. Solo il Chiarissimo Algarotti ne schizzò un brevissimo Saggio (degno per altro del nome dell' Autor suo) del quale avendo io fatto tutto quell' uso, che mi è convenuto, quì anticipatamente lo attesto.

Tal non curanza de' nostri Scrittori à data dunque occasione al presente Trattato. In esso io le più volte ò per brevità dirette le mie riflessioni all' Opera in Musica propriamente detta, cioè, alla Tragedia Musicale: essendo tali, che si possono di leggieri adattare alla Commedia in Musica. Ma quando tale applicazione mi è sembrata malagevole, non ò trascurato di farla io medesimo, e di ragio-

gionare particolarmente dell'Opera Comica Musicale.

Lo scopo di questo Trattato è quello, ch' io posi fin da prima in veduta: il dimostrare quanta dipendenza abbiano dagli Spettacoli, e massimamente da quello dell' Opera in Musica, il gusto delle Arti, e 'l costume delle Nazioni; e quanto agevolmente l' inosservanza delle leggi di questa pomposa scenica Rappresentazione possa corrompere il gusto, e favorire la scostumatezza, ch' è la più deplorabile sventura, che possa avvenire a uno Stato.

So nondimeno per pruova, che a dirigere a un tale scopo le leggi dell' Opera in Musica, egli fa di mestieri una varietà tale, e una tal profondità di cognizioni, che invano si cercherebbero in uno, che, come io, abbia sperimentate nel suo nascere avverse, come suol dirsi, le Muse. Laonde ben lontano dal lusingarmi d' aver dato nel segno propostomi, io non destino il presente Trattato che a risvegliare i sovrani ingegni d' Italia, e a indicar loro quanto degno di loro attenzione sarebbe questo suggetto da essi finor trascurato:

. . . . Fungar vice cotis, acutum
Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.

Hor. Epist. ad Pison.

IN-

INDICE.

SEZIONE I.

Che sia Opera in Musica. Suoi progressi, e perfezione. *pag.* 1

SEZIO-

SEZIONE II.

Del Melodramma.

SEZIONE III.

Sezione IV.

Sezione V.

Della Decorazione dell' Opera in Musica. 179

Sezione VI.

Della Danza dell' Opera in Musica. 210

Sezione VII.

ERRORI	CORREZIONI
pag. 23. *v.* 5. avvaler	valer
pag. 29. *v.* 7. tra I. e $1\frac{1}{2}$, che tra 1 e $\frac{1}{3}$, e più tra queſte che tra 1 e $1\frac{1}{4}$.	tra $1\frac{1}{2}$, e 1., che tra $1\frac{1}{3}$ e 1. e più tra queſte che tra $1\frac{1}{4}$ e 1.
pag. 69. *v.* 18. avvalerſi	valerſi
pag. 71. *v.* 16. avvalerſene	valerſene
pag. 103. *v.* 1. degli	dagl'

Adm. Reverendus D. Jacobus Martorelli in hac Regia Studiorum Univerſitate Profeſſor revideat, & in ſcriptis referat. Datum Neapoli die IX. menſis Julii 1770.

NIC. EPISCOPUS PUT. CAP. MAJ.

S. R. M.

NOn ſo, ſe univerſalmente ſia noto, che i Greci voleano, che coloro, i quali amavano ſcrivere, non foſſero ἀγεωμέτρητοι, ἄμουσοι, ἀθεώρητοι, queſte tre sì ſublimi doti (che in iſpiegarſi in altra lingua languiſcono) io con indicibile piacere le ho ammirate nell' Autore ſaviſſimo di queſt' Opera, la quale di più ſi può dire γεωμετρητάτη, μουσικωτάτη, θεωρητοτάτη, ed in una voce *originale*; e piace, che in tutto l' egregio trattato dà per maeſtri i Greci; ſi deſiderava, che in noſtra ſtagione una n' uſciſſe di sì gran pregio, dolendoſi ognuno, che colle ſtampe vedeanſi libri da altri autori infelicemente traſcritti, e ridotti in compendj; queſto alla fine uſcito in luce a me ſembra compoſto θεωρητικωτατῶς, e con nuovo penſamento. Ogni ſua parte meriterebbe un lungo elogio, lo ſtile elegante, la diviſione chiara, e propria, l' erudizione tutta ſcelta, e la ſcolpita oneſtà: il pubblico ſon certo, che a tutte queſte sì belle doti farà plauſo. V. M. con pronto compiacimento può dare all' illuſtre Autore il permeſſo della ſtampa, perchè in tutta l' Opera ſi ſcorge queſt' ultima virtù; e baſta leggere ſoltanto l' eſtrema ſezione: e ſe i pre-

cetti di lui si eseguiranno, i Teatri diverrebbono onestissime scuole. Napoli 24. Ott. 1771.
Della M. V.

Umiliss. Divotiss. Servitore
Giacomo Martorelli.

Die 24. Mensis Januarii 1771. Neapoli.

Viso rescripto suæ Regalis Majestatis sub die 19. currentis mensis, & anni, ac relatione Rev. D. Jacobi Martorelli de commissione Rev. Regii Cappellani Majoris ordine præfatæ Regalis Majestatis:

Regalis Camera Sanctæ Claræ providet, decernit, atque mandat, quod imprimatur cum inserta forma præsentis supplicis libelli, ac approbatione dicti Reg. Revisoris: verum in publicatione servetur Regia Pragmatica: Hoc suum.

GAETA. PAOLETTI. *Vidit Fiscus R. Cam.*

Reg. fol.

Carulli. Athanasius.

Ill. Marchio Citus Præf. S.R.C. & ceteri Ill. Aul. Præfecti tempore subscriptionis impediti.

Adm.

Adm. Rev. Dominus P. Girardus de Angelis Ord. Minimoru m S. Th. Professor revideat, & in scriptis referat. Datum die 3. Decembris 1770.

F. X. Episc. Venafranæ Ill.

J. Sparanus Can. Dep.

EMIN. E REV. SIGNORE.

POichè si permettono i Teatri, degnar può V. E. di permettere la pubblicazione del presente Trattato, nel quale il dotto, e pio Cavalier Planelli con ottima ragione, e prudenza, e con riposta erudizione, ed eleganza finissima di stile corregge i falli, e gli abusi, e l' ignoranze correnti ne' modi, ed esercizj di quelle arti, che a fornir con magnificenza, e decoro, e con qualche utile, e diletto le sceniche Rappresentazioni, s' appartengono. Avendo egli il primo, non senza un piacevole, e filosofico aspetto di novità, formato, come una Instituzione universale, che sola bastar potrebbe ad informar con diritto lume i Poeti, i Maestri di Musica, gli Architetti, gli Attori, onde in unità di bellezza la parte loro esponessero a' risguardanti. Del resto l' intero purgamento da ogni disordine in tali pericolosi uffizj e' pare, che si convenga aspettarlo dal solo Iddio. Io sono

Al dì 15. di Dicembre S. Maria Stella.

Il più umile Servo, e suddito
Fr. Gherardo degli Angeli Minimo.

SEZIONE I.

Che sia Opera in Musica. Suoi progressi, e Perfezione.

C A P. I.

Che s' intenda per Opera in Musica. Storia di questo Spettacolo.

' Opera in Musica è un Dramma rappresentato cantando. Quando questo Spettacolo nascesse in Italia è malagevole a diffinire: egli nasconde la sua origine nelle tenebre d' una rimota antichità, la quale non tramandò a noi monumenti bastevoli a determinare sì fatta epoca. Quel solo, che con maggior franchezza possa asserirsi, è, che il suo uso è antichissimo.

In effetti Albertino Muſſato, Storico padovano, il quale, ſecondo il Muratori, nacque verſo il 1260. parla del pronunziar ſu' Teatri col canto, e in volgar lingua, le geſta de' Duci, e de' Monarchi, come d' un coſtume non recente. Dalla maniera dunque, onde il lodato Storico fa menzione di queſte volgari, e cantate Tragedie (*a*), par veriſimile, ch' eſſe ben prima del ſecolo, nel quale nacque il Muſſato, aveſſero avuta origine.

Anche l' anonimo autore d' una Cronica manoſcritta di Milano (ſcrittore anch' eſſo di molta antichità) deſcrivendo l' antico Teatro de' Milaneſi, atteſta, che in quello erano da Iſtrioni cantate avventure di Principi, e di Grandi; e che terminato il canto, ſi dava principio alla danza, come ſi coſtuma anche in oggi (*b*).

Un' altra pruova dell' antichità delle Opere in Muſica ne ſomminiſtrano gli Statuti della Compagnia del Gonfalone (*c*). Fu queſta Congregazione iſtituita in Roma nel 1264. per principal fine di

(a) Ecco le preciſe parole del Muſſato: *SOLERE . . . . . . ampliſſima Regum, Ducumque geſta, quo ſe vulgi intelligentiis conferant, pedum, ſyllabarumque menſuris variis linguis in VULGARES traduci SERMONES, & in Theatris, et Pulpitis CANTILENARUM MODULATIONE proferri. Prolog. lib. IX. de Geſtis Italic.* nel tomo X. degli Scrittori delle coſe d' Italia del Muratori.

(b) *Super quo (Theatro) Hiſtriones CANTABANT, ſicut modo CANTANTUR de Rolando, & Oliverio. Finito cantu Bufoni, et Mimi in citharis pulſabant, & decenti motu corporis ſe circumvolvebant.* App. Muratori *Antiq. Ital. Med. Aev. tom. 2. Diſs. 29.*

(c) Furono queſti Statuti impreſſi in Roma nel 1584.

di rappresentare i Misteri della Passion del Signore, la qual Rappresentazione fu in essa lungo tempo eseguita ciascun anno nella Settimana Santa con canto, e con suntuose decorazioni (*a*). E poichè il principale intendimento dell' istituzione della prefata Compagnia fu, come dicemmo, di decentemente rappresentare quella Sacra Tragedia; pare, che tali Rappresentazioni fossero nate anche prima di sua fondazione. Il che tanto è più probabile, quanto che tra coloro, che dell' Istituto di tal Confraternità fecero menzione, niuno ascrisse alla medesima l' invenzione di quelle Sacre Rappresentazioni, che in breve si diffusero per tutto il mondo cristiano, e furono per più secoli celebratissime.

Giovanni Villani (*b*), e l' Ammirato (*c*) conservarono ancora la memoria d' una Rappresentazione data nel 1304. dagli abitanti di Borgo San Priano, nella quale si ammirarono principalmente le superbe Decorazioni, inventate da Buonamico Buffalmacco (*d*). E il Villani espressamente attesta, che per antico aveano in costume quelli di Borgo

 San

(a) *Riccoboni Reflex. Hist. & Crit. sur differ. Theatr. d' Europe.*
(b) *Lib. 8. cap. 70.*
(c) *Stor. lib. 4.*
(d) V. il Vasari nella vita del Buffalmacco.

San Priano di dare al publico sì fatti ſolazzi. Qual Dramma foſſe ſtato cantato in quello del 1304. nol laſciarono ſcritto i mentovati Storici. Il Cionacci (*a*) crede, che foſſe ſtato il *Teofilo*, o piuttoſto il *Lazzero ricco e povero*, ſacri Drammi l'uno, e l'altro. Il Creſcimbeni (*b*) al contrario ſtima, che, quale che foſſe ſtato quel Dramma, dovette eſſere di profano argomento.

E dunque chiaro, che fino da' più rimoti tempi furono uſate in Italia le Opere in Muſica. Forſe anzi eſſe non ſono che una continuazione dell'antica Tragedia; continuazione per altro in que' ſecoli d' ignoranza divenuta imperfettiſſima, particolarmente nella parte della Poeſia, ciò è del Dramma.

Erano queſti ſpettacoli variamente allora intitolati; talora Feſte, Rappreſentazioni, Miſteri (*c*), tal altra Storia, Vite, Vangeli; e denominazioni anche più ſtrane, colpa della barbarie de' tempi, qualche volta ancora ſortirono. Furono eſſi generalmente cantati, ſiccome il Cionacci apertamen-

(a) *Oſſervaz. ſopra le rime ſacre di Lorenzo de' Medici*.

(b) *Stor. della Poeſia*.

(c) Il titolo di *Miſteri* era dato non ſolo a que' Drammi, che conteneano qualche Miſtero di noſtra Santa Fede; ma ancora a quelli di profano argomento. Così nel *Biagio Contadino*, dramma di queſto genere ſi legge:

Volendo voi, che qui ſi rappreſenti
Il bel Miſter di Biagio Contadino.

V. il Cionacci.

mente dimostra (*a*). Ciò nondimeno, che principalmente vi si distinguea, erano le suntuose Decorazioni: Macchine, Comparse, Festini, Giostre, Tornei, Battaglie, Balli, Conviti, tutto eravi con magnificenza introdotto, e i più abili Artefici venivano a tal effetto impiegati (*b*): per modo che a questi Spettacoli dobbiamo sopratutto ascrivere i mirabili progressi, che la Musica, la Pittura, l'Architettura, la Meccanica, la Prospettiva, così per tempo fecero tra noi, come osserva il prenominato Cionacci.

Quindi è, che a misura che queste Facultà andavano racquistando in Italia l'antico splendore, l'Opera in Musica s'innoltrava verso la sua perfezione; talmentechè nel secolo XV. parve già molto prossima a questa meta. In tal secolo, e probabilmente verso il 1480. (*c*) cominciarono in Roma le Opere in Musica (di profano argomento (giacchè le Sacre eranvi communi da più di due

 secoli,

(a) Alcuni Drammi ne fanno essi medesimi testimonianza. Verbigrazia in quello di S. Barbara è scritto:
Reciterem con dolci voci, e canti &c.
In S. Orsola:
Di Orsola clemente, onesta, e pia
Noi possiam recitar con dolce canto &c.
In quello di Stella:
Carità, Fede, Speranza, ed Amore
Conterrà tutto l'odierno canto.
E nel S. Giovanni e Paolo, composto dal Magnifico Lorenzo de' Medici:
Senza tumulto stian le voci chete,
Massimamente poi quando si canta.

(b) V. il Vasari nelle *Vite de' Pittori*, e in particolare nelle vite di Ser Brunellesco, del Cecca, e del Buffalmacco.

(c) V. il Quadrio *Stor. e Rag. d'ogni Poes. tom.* 3. *part.* 2. *lib.* 3. *dist.* 4. *cap.* 1. *partic.* 3.

ſecoli, come di ſopra ſi è oſſervato) e Giovanni Sulpizio nella Dedicatoria delle ſue note ſopra Vitruvio fatta al Cardinale Raffaele Riario, Nipote di Siſto IV. attribuiſce a sè la gloria d' avere il primo inſegnato a rappreſentare, e a cantare que' Melodrammi (*a*).

La prova maggiore della bellezza, verſo cui procedeva in quel ſecolo l' Opera in Muſica, vien ſomminiſtrata dalla Feſta, che nel 1489. fu celebrata da Bergonzo Botta, Gentiluomo tortoneſe, nelle nozze d' Iſabella d' Aragona, Figlia d' Alfonſo Duca di Calabria, con Giovan-Galeazzo, Duca di Milano. Queſto Bergonzo, ricevendo in caſa gl' illuſtri Spoſi, diede in quel genere uno Spettacolo sì magnifico, che la deſcrizione, che ne fu publicata, ſorpreſe l' Europa (*b*). La Poeſia, la Muſica, la Meccanica, la Danza, fecero di sè tanta moſtra in quella occaſione, che gli Autori dell' *Encyclopedie* (*c*) in queſto Spettacolo del Botta crederono di trovar l' epoca dell' origine dell' Opera in Muſica. Che quelli, per altro riſpettabiliſſimi Letterati, non ben ſi apponeſſero, chiaro appa-

(a) *Quam* (ciò è la profana Tragedia) .... *agere, & cantare primi hoc aevo docuimus*.

(b) Anche Triſtano Calchi nella ſua Storia deſcrive queſto Spettacolo del Botta.

(c) Artic. *Danſe*.

apparisce da ciò, che sulla Storia di questo Spettacolo si è da noi fino a quì ragionato. La sola proprietà, onde esso fu allora presentato dal Botta, potea fargli accorti, non esser quello il primo, che l'Italia vedesse. Niuna opera dell' arte comparisce per la prima volta con tal grado di perfezione, massime quando tante Facultà concorrono alla sua formazione.

L'aver mentovato Alfonso Duca di Calabria mi richiama in mente una simil Festa celebrata da questo Principe in Napoli l'anno 1492. nella sala di Castel Capoano. Consistè questa in una breve Farsa, come la chiama il famoso Jacopo Sannazzaro, del quale fu opera, rappresentata con canto, e con regio apparato di macchine, e di decorazioni (a).

Passando al XVI. secolo, troviamo il nome di parecchi Maestri di Cappella, che si segnalarono nella Musica de' Melodrammi. Tra' primi, che in quel secolo si distinguessero, fu Alfonso

 dalla

(a) Ciò può il lettore chiaramente raccogliere da più d'un luogo di quella Farsa, impressa colle altre opere del Sannazaro in Padova nel 1723. pel Comino. Ecco per esempio ciò, che si legge dopo la seconda scena. ,, Finito ch' ebbe la Fede, si ,, tornò nel Tempio, qual fu subito ,, portato in testa della sala. Da ,, poi venne la Letizia vestita ornatamente, con tre Compagne, che ,, suonavano la Viola, Cornamusa, ,, Flauto, e una Ribeca. La Letizia cantava, e portava la Viola, ,, accordando ogni cosa soavemente.

dalla Viola Ferrarese, che verso il 1555. fece la musica al *Sacrifizio* Dramma Pastorale d' Agostino Beccari, Poeta ferrarese. Nel 1563. lo stesso Viola messe in musica *l' Aretusa* d' Alberto Lollio, altro celebre letterato ferrarese, e poeta; il qual Dramma fu nel medesimo anno rappresentato in presenza d' Alfonso II. d' Este, Duca di Ferrara. In presenza dello stesso Alfonso fu nel 1567. rappresentato lo *Sfortunato*, Dramma d' Agostino Argenti, posto sotto le note dal mentovato Viola.

Mantova ebbe nell' età medesima Alessandro Strigio, Gentiluomo nella musica esercitatissimo. Ma io non ò saputo chiarirmi se egli ponesse mai sotto le note altro che Intermedi, de' quali parecchi ne compose. Tra questi uno più all' Opera in Musica, che a qualunque altro genere di Drammatica azione fu somigliante, tra per la divisione in cinque parti, o vogliam dire Atti, e per gli personaggi, che tutti erano o Deità, o Semidei, e finalmente per l'accompagnamento di splendidissime decorazioni (*a*). A questo Interme-

(a) Vedine la descrizione nel libro intitolato: *Descrizione del magnificentissimo apparato, e de' maravigliosi Intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl' Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. il Signor D. Cesare d' Este, e la Signora D. Virginia Medici. In Firenze appresso Giorgio Marescotti l' anno* 1585.

medio però (che fu frappoſto nell' *Amico Fido*, Commedia di Giovanni de' Bardi, Comico sfuggito al Quadrio) non fu impiegato il ſolo Strigio, ma ancora Criſtofano Malvezzi, Maeſtro di Cappella del Gran Duca di Toſcana, il qual Malvezzi la terza, e la quarta parte dell' Intermedio compoſe.

Un altro Maeſtro di Cappella, che in quel ſecolo fioriſse nella Muſica Teatrale, fu Emilio del Cavaliere, Romano. Egli fece la muſica alla *Diſperazione di Sileno*, e al *Satiro*, Drammi di Laura Guidiccioni, virtuoſa Dama lucchese, i quali furono nel 1590. rappreſentati avanti al Gran Duca. Nel 1595. poſe in muſica il *Giuoco della Cieca*, altro Dramma della Guidiccioni, e nel 1600. la *Rappreſentazione d'anima e di corpo*, cantata in Roma.

Anche Modena ebbe in quel ſecolo Orazio Vecchi, Poeta inſieme, e Maeſtro di Cappella, che ſi diſtinſe nella muſica teatrale. Nel 1597. uſcì in Venezia appreſſo Angelo Gardano in 4. l'*Anfiparnaſo*, Dramma d'eſſo Vecchi, corredato da lui medeſimo di note muſicali. Nella ſepolcrale iſcrizione fatta a queſto Valentuomo, e ripor-

tata

tata dal Muratori (*a*) si legge, essere il Vecchi stato il primo ad unir la musica a' Drammi (*b*). Ognun vede, che quel PRIMO è uno di quegli esagerati elogi, onde i viventi sogliono esser prodighi co' morti.

Ma colui, che sopra ciascun altro si rendè celebre in quel secolo nella musica teatrale, fu Jacopo Peri, del quale or ora più particolarmente diremo.

Tali furono i progressi dell' Opera in Musica nel XVI. secolo, ed in essa non era osservabile la sola Musica; ma la Pittura ancora, la Meccanica, la Prospettiva, il Disegno, l'Architettura, per opera del Neroni, del Peruzzi, dell' Aristotile, del Leoni, di Timante Buonaccorsi, del Lancia, del Monaldo, del Vannocci, del Tribolo, e d'altri valenti Artefici di que' dì, a' quali quelle Belle Arti sono tenute dell' eccellenza, a cui pervennero in quel secolo fortunato. Bisogna però confessarlo; se tutte queste Facultà contribuivano alla vaghezza del nostro spettacolo, non si potea dir lo stesso della Poesia. E quantunque fin da'

(a) Perf. Poes. *lib. 3. cap. 4.*

(b) *Quum harmoniam primus comicae facultati conjunxisset, totum terrarum orbem in sui admirationem traxit.*

da' princípi del secolo, onde favelliamo, sì l' antica Tragedia, come la Commedia avessero ottenuti i loro restauratori quella nella persona del Trissino, questa nel Cardinal Divizio da Bibbiena; ciò nulla ostante, duravano tuttavia pel Melodramma i secoli d'Andronico, e di Tespi.

Dovea dalla città di Firenze (dalla quale l' Italia, e l'Europa tutta riconosce una gran parte di sua coltura) attendere quest' ultimo Dramma quella regolarità che tuttor gli mancava. Sul cadere adunque del sedicesimo secolo alcuni Gentiluomini fiorentini, tra' quali il prenominato Giovanni de' Bardi, Pietro Strozzi, e Jacopo Corsi, conoscendo, che i Melodrammi allora usati molto si allontanavano dalle leggi della Drammatica; confortarono Ottavio Rinuccini a tesserne uno secondo le leggi di quella Poesia. Rendutosi il Rinuccini alle istanze de' suoi amici, compose il primo Melodramma regolare, che l'Italia vedesse, intitolato la *Dafne*. Ciò fatto, i medesimi Gentiluomini elessero Jacopo Peri, celebre Maestro di Cappella fiorentino, a mettere quel Dramma sotto le note; il che questi fece nel 1597. nel qual anno medesimo fu la *Dafne* rappresentata in musica con sommo

ap-

applauso in casa del prenominato Corsi, grande amico del Chiabrera. Alla *Dafne* fece il Rinuccini succedere l' *Euridice*, e l' *Arianna*, quella nel 1600. questa nel 1608. messi anche in musica dal Peri. Furono questi Melodrammi accolti con tanto applauso dagl' Italiani, competenti Giudici delle opere di gusto, che di somigliante conio molti altri se ne videro in breve.

Non pochi uomini di lettere celebrano il Rinuccini come inventore, non che perfezionatore de' Melodrammi: chiamandosi anche inventore, chi a una invenzione altrui aggiunga nuovo lume, e bellezza. In tal senso è chiamato Esopo Inventor degli Apologhi ben più antichi di lui: e nel senso medesimo è Copernico avuto per Inventore del Sistema Copernicano. Perciocchè non ostante che un tal Sistema fosse venuto in mente a' più antichi Filosofi; quell' Astronomo fu il primo a provarlo in modo, che soddisfacesse. In questo senso ancora l' Harvey è riguardato come Inventore della Circolazione del sangue.

Non potea però l' Opera in Musica conservar lungo tempo quella bellezza, che sortita avea nelle

nelle mani del Rinuccini, e del Peri: essa andava incontro al secolo diciassettesimo, epoca quanto fortunata per le scienze, altrettanto infelice per ogni maniera d' italica Poesia. Nondimeno alla decadenza di questo Spettacolo non contribuì solo l'infelicità di quel secolo; ma in oltre (che è più sorprendente) il progresso fatto, come dicemmo, nel secolo antecedente dalle Belle Arti. Perciocchè giugnendo queste ad incantare colle Macchine, e colle Decorazioni, sedussero per modo colla loro vaghezza il gusto degl' incauti nostri Maggiori, che si cominciò a poco a poco a non esigere dall' Opera in Musica che Comparse, Decorazioni, e Macchine; poca attenzione facendosi più alla Poesia, la quale si prese a riguardare come veicolo, dirò così, di quelle.

Dimorò l' Opera in Musica in questo stato di decadenza per tutto il corso del secolo decimosettimo; durante il quale, ella non fu più che uno Spettacolo de' sensi. In tale stato brillò precisamente su' Teatri di Venezia, i Melodrammi de' quali, colla suntuosità delle loro Decorazioni, attirarono l'ammirazione di tutta Europa. Vive ancora tra noi la memoria del Dramma intitolato

lato la *Divisione del mondo*, e d'altre Opere Musicali per lo vastissimo accompagnamento di macchine, e per la magnificenza, onde furono colà decorate. In questo secolo si cominciarono a inserir le Arie ne' Melodrammi: poichè fin allora tutto fu in essi recitativo, e la Musica fu tutta in istile recitativo composta. L'introduzione delle Arie è attribuita al Cicognini, il quale nel suo *Giasone*, Melodramma publicato nel 1649. cominciò a interrompere il grave recitativo con quelle anacreontiche stanze.

Ma dall' aurora del corrente secolo, che secondo un Valentuomo può chiamarsi quello del Buon Gusto, cominciarono a distinguersi i grandi Ingegni, che doveano restituire quella Poesia alla sua antica bellezza. Tra' primi suoi restauratori va particolarmente annoverato Apostolo Zeno, i primi Melodrammi del quale videro la publica luce fin dagli ultimi anni del secolo prossimamente caduto. Pier-Jacopo Martelli, l'Abate Frugoni, il Marchese Maffei, Paolo Rolli, ed altri nostri valenti Poeti, seguirono le vestigia medesime. Ma quegli, a cui più che a qualunque altro è debitrice l'Opera in Musica, è il Signor Abate Me-

Metastasio, il quale colla dilicatezza de' suoi Melodrammi, onde arricchisce tuttavia il nostro Teatro, e col destro, ma moderato uso delle Decorazioni, à ristorata la Poesia di ciò, che nello scorso secolo perduto avea, ed à recata l'Opera in Musica a quel punto, al quale niuno condotta aveala prima di lui.

L' Opera in Musica passò d'Italia in Francia per opera del Cardinal Mazzarino, dove fu per la prima volta nel 1646. da italiani attori eseguita: indi non tardò molto a passare nella vicina Inghilterra. E poichè nel secolo, in cui in Francia fu menata, era divenuta, come si osservò poc'anzi, uno spettacolo de' sensi: essa ritenne oltremonti que' difetti, che contratti avea nel suo paese natio.

C A P. II.

Dove consista la perfezione dell'Opera in Musica.

DAlla Storia esposta nel capo antecedente si è potuto agevolmente ritrarre, che il Secolo presente è uno de' più felici per l'Opera in Musica. Nondimeno perchè si conosca, se con tutto

ciò ella ſia oggimai pervenuta alla ſua perfezione; convien prima eſaminare dove queſta perfezione conſiſta.

In qualunque Opera, ſia della Natura, o dell' Arte, Perfezione appelliamo l' Uniformità della tendenza delle parti a un fine medeſimo. Così perfetta diciamo una macchina, ſe ciaſcuno de' pezzi, che la compongono, tenda a quella funzione, a cui la macchina è deſtinata; e al contrario imperfetta, ſe alcun di quelli, o perchè mal formato, o perchè male cogli altri conneſſo, non tenda a quel fine.

Ora alla formazione dell' Opera in Muſica concorrono la Poeſia, la Muſica, la Pronunziazione, e la Decorazione; alle quali Facultà un'altra aggiugner ſi ſuole, non eſſenziale a quello Spettacolo, com' è ciaſcuna delle annoverate, ma dichiarata quaſi tale dall' uſo, e queſta è la Danza. Perchè dunque l' Opera in Muſica poſſa dirſi perfetta, e bella (da che bellezza non è dove non è perfezione) conviene, che tutte queſte Facultà talmente concorrano a un fine medeſimo, ch' eſſe compongano un ſolo tutto: atteſo che, ſiccome il Caſa con eleganza, e da Filoſofo ſcriſſe, *vuol eſſere*

la

la bellezza Uno quanto ſi può il più, e la bruttezza per lo contrario è Molti (a).

Ma quale ſarà l'unico fine, a cui tutte le parti del noſtro Spettacolo, come altrettanti raggi d'un cerchio, tender dovranno? Per ſoddisfare adeguatamente a così fatta dimanda, ſi vuol riflettere, che la parte predominante di queſto Spettacolo è quella della Poeſia. Il che è sì vero, che tra tutte le altre Facultà da noi annoverate non ce ne à una, che non ſia ſtata ammeſſa a ſolo oggetto di dar mano alla Poeſia: tutte, quale più veriſimiglianza, e quale più forza a quella aggiugnendo, ſono deſtinate a ſoccorrerla, e ſoſtenerla. Il che eſſendo, aſſai aperto ſi vede, che tutte le altre debbono ſeguire il cammino di quella, e che il fine a tutte comune è quello ſteſſo, a cui tende la

(a) Riporterò qui per intiero l'accennato paſſo del Caſa; giovando a dichiarar ſempre meglio il mio propoſito; e 'l fo tanto più volentieri, quanto che colla ſua naturalezza, e leggiadria non può mancar di piacere a' miei Lettori. „ Vuol eſſere la bel„ lezza Uno (così egli nel Galateo) „ quanto ſi può il più, e la bruttez„ za per lo contrario è Molti, sì „ come tu vedi, che ſono i viſi delle „ belle, e delle leggiadre giovani: „ perciocchè le fattezze di ciaſcuna „ di loro pajon create pure per uno „ ſteſſo viſo, il che nelle brutte non „ addiviene: perciocchè avendo elle „ per avventura gli occhi molto groſ„ ſi, e rilevati, e 'l naſo picciolo, „ e le guance paffute, e la bocca „ piatta, e 'l mento in fuori, e la „ pelle bruna, pare che quel viſo „ non ſia d'una ſola donna, ma ſia „ compoſto di viſi di molte, e fatto „ di pezzi: e trovaſene di quelle, i „ membri delle quali ſono belliſſimi „ a riguardare ciaſcuno per sè, ma „ tutti inſieme ſono ſpiacevoli, e „ ſozzi, non per altro, ſe non che „ ſono fattezze di più belle donne, „ e non di queſt'una: ſicchè pare, „ ch'ella le abbia preſe in preſtan„ za da queſta, e da quell'altra.

la Poesia, la quale nell' Opera in Musica è chiamata Melodramma, o Dramma per Musica.

Allora dunque il nostro Spettacolo sarà perfetto, quando tutte le Discipline, che lo compongono, concorreranno al fine del Melodramma. Nè io parlo solamente del fine principale, che sarebbe il muovere a compassione, e a terrore, posto che quella Poesia al genere tragico appartenga; ma ben anche de' fini intermedi, e al principale subordinati. Conciosiachè non ogni scena d'una Tragedia è animata dalla compassione, e dal terrore; tendendo alcune alla mozione di tale, o tal altro affetto, che dal Poeta sia stato subordinato al principale. E però *Tutte le Discipline appartenenti al nostro Spettacolo debbono tendere non solo all' affetto principale del Melodramma, ma a ciascuno altresì di quegli affetti, al quale allora aspira la scena, quando esse vengono in quella impiegate*.

Da questo general principio partono tutte le leggi concernenti il nostro Spettacolo, e a questo paragone vanno esaminate tutte le Discipline, che concorrono a formarlo. Ora appartenendo esse tutte alla Classe delle Belle Arti, per bene esaminarle, e per adoperarle in modo, ch' esse facciano in que-

questo Spettacolo il più bell'effetto, che attenderne si possa; è necessario il dar prima un'occhiata alle Belle Arti in generale, e discender poi a considerare partitamente ciascuna di quelle, che nell' Opera in Musica vengono impiegate.

C A P. III.

Delle Belle Arti in generale.

§.1. Che sieno Belle Arti: loro origine, ed importanza. §.2. Differenza, che passa tra esse. §.3. Dell' Estetico, e del Patetico a tutte comune. §.4. In che consista l'Estetico delle Belle Arti. §.5. E in che il Piacere Estetico. §.6. In che consista il Patetico delle Belle Arti, e'l Piacer Patetico.

§. I.

BElle Arti sono le Arti destinate al movimento delle passioni. Di questo nume-

ro è la Poesia, l'Eloquenza, la Musica, l'Architettura, la Pittura, la Scultura, e la Danza, colle loro spezie. Si faccia attenzione a qualunque opera, che a queste Facultà s'appartenga; nè si durerà fatica a penetrare, che esse tutte sono intese a svegliare alcuna delle nostre passioni; e quelle, che ad altro mirano, impropriamente il nome di queste Facultà si attribuiscono. Impropriamente per esempio alla Poesia Didascalica si dà il nome di Poesia: poichè non contenendo, che la storia, o i dommi di qualche scienza, o mestiere, non al cuore, ma all'intendimento ragiona, e di Poesia non à che la bellezza esterior, che ne usurpa; come un ritratto, a cui si attribuisce il nome della persona, onde imita l'esteriori fattezze. Così ancora quella parte d'un'Orazione, che comprende le pruove, non è propriamente un pezzo d'Eloquenza, ma di Dialettica; nè da' precetti dell'Arte di ben dire, ma da quelli di ben ragionare è regolata; e d'Eloquenza non à che le materiali sembianze. Il nome d'eloquente è propriamente riserbato a quella parte, che tende a muovere i nostri affetti: e quando noi ce ne sentiamo effettivamente mossi, diciamo, esser quello un bel pezzo d'Eloquenza.

Fu-

Furono queſte Arti chiamate Belle per eccellenza, per ragione, ch' eſſe procurano d'inſinuarſi col mezzo del piacere ſenſibile, che a noi viene da quelle bellezze, di cui è giudice l'occhio, o l'udito, e di cui eſſe adornanſi diligentemente. Nè ſono, come le ſcienze, figlie d' una mente tranquilla; furono anzi concepite dallo ſpirito umano nel tumulto delle paſſioni. Un uomo, che la perdita d' una perſona cara rende infelice, mentre à la fantaſia occupata da quello oggetto, per arreſtarlo come può, e reſiſtere a ſuo potere al deſtino, che da lui lo divide; ſi pone a ritrarne i lineamenti ſulle mura di ſua abitazione, o ad incidergli in legno, in ſaſſo; e dà la naſcita alla Pittura, e alla Scultura. Spaventato un altro dall'inclemenza del cielo, che in mezzo allo ſtrepito de' tuoni roveſcia una furioſa tempeſta; corre ſotto un albero a ricovrarſi, ne diſpone, ed intreccia alla meglio le foglie, e i rami, ne aggiugne degli altri ſvelti da alberi vicini; e dà principio all'Architettura. Un felice avvenimento facendo prorompere altri in voci d'allegrezza, alcuni della lieta adunanza, per dare maggior riſalto a quelle voci, vi aggiungono

il ſuono di certi corpi, che l'accidente à fatto conoſcere per ſonori. Altri ſpiega la ſua gioja con parole, che il ſuo traſporto rende enfatiche, e ſublimi, e che la cadenza di que' ſuoni induce a ſuggettare alla ſteſſa miſura: ed ecco tra gli uomini la Muſica, e la Poeſia ſua compagna. Intanto quell'agitazione, ch'è propria dell' allegrezza, mette tutta la loro macchina in movimento. Le membra non poſſono aver ripoſo: ciaſcuno pruova un ſegreto impulſo di lanciarle, e di muoverle a quella cadenza medeſima, colla quale il canto, e 'l ſuono luſinga il ſuo orecchio. Eſſi non reſiſtono a quell' impulſo; ſi muovono al ſuono di que' primitivi ſtrumenti, e al canto di quella naſcente Poeſia; e que' loro movimenti dan naſcita alla Danza. Altrove finalmente deſideroſo alcuno d' implorare la benevolenza di chi può renderlo felice, medita ſul modo di dare efficacia alle ſue parole; e forma, altro volendo, le regole dell' Eloquenza. Nè ſolamente eſſe nacquero in mezzo alle paſſioni, ma nè pure poſſono eſſere eſercitate ſe non da uno ſpirito, che da queſta attualmente ſia poſſeduto. In fatti il Furore, l' Eſtro, l' Entuſiaſmo, di cui

ciaſ-

ciascuna opera di tali Arti à bisogno, non consiste che in un movimento di passione (*a*).

Le passioni adunque diedero origine alle Belle Arti, e queste riuscirono poi il più efficace istrumento, onde si possa avvaler l'Uomo, quando voglia propagare in altrui la propria passione. Dal che si può comprendere quanto importante sia la cognizione di queste Facultà, e che essa costituisce una delle più utili, e insieme più dilettevoli parti dell' umano sapere: mercecchè tutti i vantaggi, e i piaceri, (e sono pure grandissimi) che reca agli uomini la Società, dipendono dall'Arte di propagare in altrui i proprj sentimenti.

§. II.

Uno adunque è il fine a tutte comune: la lor differenza consiste nella scelta de' mezzi. Perciocchè alcune, e segnatamente la Pittura, la Scultura, l'Architettura, la Musica, e la Danza, si vagliono di mezzi naturali, come del colore,

(a) V. ne' *Principi Elementari delle Belle Lettere* del Sig. Formey, la nostra Appendice intitolata: *Riflessioni sulla Poesia*.

della figura, del ſuono, i quali la natura medeſima adopera, quando voglia avvertirne della preſenza di qualche obbietto, o l'un dall'altro voglia diſtinguere. Altre, e ciò ſono la Poeſia, e l'Eloquenza, ſi appigliano a' mezzi artificiali, voglio dire, alle parole, mezzi inventati dagli uomini, per comunicar l'un l'altro i propri penſieri. E queſte due Facultà, che ſotto il nome comune di Belle Lettere van d'ordinario, in ciò differiſcono tra eſſe, che la Poeſia parla uno ſtraordinario linguaggio, e lo lega in armonioſa miſura; ma l'Eloquenza, apparentemente più modeſta, non adopera verun patente artifizio nella ſcelta, e nella combinazione de' ſuoi parlari.

§. III.

Così per vie diverſe ſi affrettano tutte di giugnere al cuore. Ma perchè a facilitarſene il cammino giova moltiſſimo il guadagnarſi prima i ſenſi; eſſe a queſti diriggono i loro primi attacchi. Quindi è, che qualora io aſcolto una poetica compoſizione, il primo ſentimento, ch'io pruovo, è il diletto, col quale l'armonia de' verſi, e della ri-

ma

ma cattivaſi il mio udito: ma a queſto ne ſuccede immantinente un altro di genere diverſo, ed è un movimento di compaſſione, di riſo, o d'altro affetto, che ſento ſollevarmi nell'animo. Parimente un' opera d'Architettura cogli ornati, e colle miſure, che oſſerva nelle parti, e nell' inſieme, deſta nell' occhio mio una grata ſenſazione. Ma oltre a ciò io ſento coprirmi il cuore d' un ſacro orrore, ſe ella mi preſenta un auguſto Tempio, o d'allegrezza, ſe una villa delizioſa. Così pur la Pittura (per addurre ancora queſt' altro eſempio) coll' armonia de' colori appaga la mia viſta; ma in oltre mi muove a tenerezza, a riverenza, o ad altra paſſione, corriſpondente alla figura, che imita. Ciò nondimeno, che in ciaſcuna di queſte Diſcipline è deſtinato al piacere de' ſenſi, e che da noi ſarà per brevità chiamato l'Eſtetico di tali Diſcipline, e tutt'altro da ciò, che ſi adopera al movimento degli affetti, e che noi il Patetico diremo di quelle. Non era la ſonorità del verſo quella, che facea piangere S. Agoſtino nella lettura del quarto libro dell' Eneide; nè il terribile del Giudizio Univerſale del Buonarroti è prodotto dall'armonia de' colori. Eſtetico adunque delle Belle Arti

ti io chiamo Quello artifizio, ch' esse adoperano, per piacere a' nostri sensi. Patetico delle Belle Arti, Quell'artifizio, ch' esse adoperano, per muovere i nostri affetti. Entriam ora ad esaminare in che l' uno, e l' altro consista.

§. IV.

Abbiamo già definito l' Estetico delle Belle Arti per Quello artifizio, che adoperano a fine di piacere a' nostri sensi. Or consiste questo artifizio nella simmetria, ch' esse mettono nelle opere loro: il che esser vero, chiaro apparirà, quando della Simmetria si sia formata una distinta nozione. Simmetria dunque è La ragione evidente, che le parti ànno alle altre parti, o al tutto. E ragione evidente è Il paragone di due grandezze, col quale noi conosciamo senza fatica, se sieno tra loro eguali, o di quanto l' una sia maggiore dell' altra. Se per esempio fissando l' occhio sopra due linee, noi prestamente ci accorgiamo, esser l'una il doppio dell' altra; queste due linee avranno un' evidente ragione tra loro, e però si diranno, essere in simmetria.

Quan-

Quanto adunque più evidente ſarà a' noſtri ſenſi la ragione d'una a un'altra grandezza, tanto più grata riuſcirà la lor ſimmetria: perchè tanto minor fatica durerà lo ſpirito a diſcernerla. Ora a rendere evidente una ragione, due regole ſi debbono oſſervare. La prima ſi è, di metterla tra grandezze mediocri: avvegnachè i ſenſi non mandano fedelmente allo ſpirito l'idea di grandezze troppo vaſte, o troppo minute. Chi à in fatti un occhio acuto abbaſtanza, per diſcernere, che un piccolo grano di ſabbia ſia il doppio d'un altro? e diſcernerlo sì agevolmente, come fa, ſe paragoni la ſtatura d'un uomo con quella d'un fanciullo, che ſia alla metà del primo? o chi à sì fino orecchio, ch' egli ſi accorga dell' uguaglianza di due lunghi ſermoni, come fa di quella de' due primi verſi della Geruſalemme Liberata? La ſeconda regola è, di adoperar grandezze non troppo tra loro ineguali; perchè è difficile a' ſenſi il paragone di tali grandezze. Non diſtinguerà un giardiniere di quanto il ſuo pino ſia più alto d'un baſſo arbuſto, come diſtingue, che un giovane pino è già al terzo del pino antico. E un cieco, il quale coll' ajuto del ſolo tatto giudica dell' uguaglianza di due dadi

di da giuoco; con quel ſolo ajuto, e ſenza adoperare altro artifizio, non potrà decidere di quanto un di que' dadi ſia più breve del ſuo baſtone. Il perchè come più le grandezze ſi allontanano dall' uguaglianza, più la loro ragione ſi rende oſcura a' ſenſi, e più ſcema per conſeguenza la bellezza della loro ſimmetria. Onde avviene, che la ſimmetria più aggradevole allo ſpirito è quella, che ſi trova tra grandezze eguali, o vogliam dire tra grandezze, che in ragione d' uguaglianza ſieno tra loro. Dopo di queſta la più aggradevole è quella, che ànno due grandezze, l'una delle quali ſia una, o alquante volte maggiore dell'altra, come il doppio, il triplo, il quadruplo ec. ragione, che i Matematici chiamano multiplice, e in iſpezie ragione doppia, tripla, quadrupla ec. Quella ſimmetria nondimeno, che naſcerà dalla ragione doppia, ſarà più piacevole di quella, che dalla tripla, e queſta più della ſeguente, e così in avanti, per vigore della ſeconda regola. Perciocchè quanto più queſta ragione multiplice aumenta, tanto più le ſue grandezze s'allontanano dall'uguaglianza: e però tanto più anch' eſſa s' allontana dalla ſeconda regola, la qual vuole, che ſi adoperino grandezze non troppo ineguali.

guali. Vien poi quella ſimmetria, che ſi trova fra due grandezze, l'una delle quali ſuperi l'altra d'una determinata parte, o ſi voglia dire d' una parte aliquota, come qualora ſia una volta e mezzo, una e un terzo, una e un quarto da più dell'altra; e per la medeſima ſeconda regola la ſimmetria riuſcirà più dolce tra 1 e $1\frac{1}{2}$, che tra 1 e $1\frac{1}{3}$, e più tra queſte, che tra 1 e $1\frac{1}{4}$, e così via via. La qual ragione è chiamata ſuperparticolare, e in iſpezie ſeſquialtra, ſeſquiterza ec. come i Matematici amano di dire. Non m' inoltro a dichiarare altre ſpezie di ragioni, tra perchè le già eſpoſte baſtano al mio intendimento, e perchè da eſſe derivano le più piacevoli ſimmetrie. Tuttavolta ſiccome non tutti i ſenſi ſogliono eſſere della medeſima acutezza in un uomo; perciò ſpeſſo avviene, che una ragione, la quale è diſcernevole a un ſenſo, può eſſere indiſcernevole a un altro ſenſo d'un uomo medeſimo; e che eſempigrazia una perſona eſercitata nell'Architettura alla prima occhiata ſi accorga della ragione di due architettonici membri, ma non ſe ne accorga sì di leggieri coll' uſo del ſolo tatto. D'altra parte un ſenſo medeſimo può avere in diverſi

versi uomini diversi gradi d'acume, o per ragione d'esercizio, o di natural disposizione; e però avvien non di rado, che il senso d'un uomo discerne una ragione, che il medesimo senso in altro uom non discerne, e che da un concerto, per esempio, di Musica l'uno sia rapito, l'altro annoiato.

Ora l'Estetico delle Belle Arti consiste appunto, come dicemmo, nella simmetria, che danno queste evidenti ragioni. In fatti allora piace un'opera d'Architettura, quando tra le parti, e tra queste, e l'edifizio intero venga osservata la Simmetria: nè questa Facultà insegna altro artifizio agli Architetti, che vogliono render belle le opere loro se non il dominio di quelle ragioni sopra ogni parte dell'edifizio. Un simile artificio prescrive la Poesia, per la sonorità del verso, e della rima; e da questo artificio stesso dipende la melodia, e l'armonia della Musica, siccome altrove si mostrerà. Nè solamente l'Estetico di tali Facultà, ma quello ancora della natura prende origine dalla simmetria. Bello in effetti è un volto, se l'altezza della fronte, quella del naso, quella dello spazio compreso tra 'l confine del naso, e l'estremità del mento, e quella degli orecchi, tutte sieno eguali tra loro.

Se eguali tra loro ſieno ancora lo ſpazio , che un occhio divide dall' altro , la larghezza del naſo, quella della bocca (non compreſavi la ripiegatura dell' eſtremità delle labbra) e quella del mento , talmentechè tutti queſti ſpazj ſieno tra le medeſime parallele compreſi . Se l' altezza della fronte , ſia il doppio della ſua ampiezza, e quella del volto intero il triplo dell' altezza della fronte. Se la lunghezza d' un ciglio ſia una volta e mezzo quella dell' occhio; e così diſcorrendo per gli altri membri , ſiccome inſegnano coloro , che ſcriſſero della ſimmetria del corpo umano . Da' quali ſi puo apprendere , che la ragion dominante in queſto è quella d' uguaglianza; più rara è la multiplice , e più di queſta la ſuperparticolare . Che poi dalla ſola ſimmetria derivi tutta la bellezza ſenſibile dell' Uomo , la Scultura , e la Pittura ne ſomminiſtrano una invincibil pruova ; poichè quelle miſure oſſervando, eſſe giungono ad imitare l' umana bellezza. Perciò non ſenza ragione inſegnò Vitruvio, che un edificio deve offerire all' occhio quella medeſima ſimmetria, che ſi oſſerva nel corpo d'una bella perſona : da che in effetti le più dolci ſimmetrie ſono quelle, che ſi oſſervano nelle membra d'un bel corpo.

§.V.

§. V.

Veduto, che la ſimmetria è l' origine dell'Eſtetico, sì naturale, come artifiziale; è ora da dichiarare, quanto è in noi, l' eſſenza del piacere, che da eſſo ne viene: ſembrando, a dir vero, alquanto ſtrano, che dall'accorgimento delle ragioni, che paſſano tra varie grandezze, n' abbia l' Uomo a rilevare sì fatto contento, ch' egli n' eſca talvolta come fuori di sè. Procuriamo d' inveſtigar l'origine di queſto oſcuriſſimo, e in uno importantiſſimo fenomeno dello ſpirito umano.

Se talento mi veniſſe di definire il piacere in generale, io direi, ch'egli altro non è, che l' appercezione d'un'idea feconda, cioè d'un'idea, dalla quale può lo ſpirito dedurne molte altre; e sì direi, che non i ſoli piaceri intellettuali, ma i ſenſibili altresì, e i più dipendenti dal corpo, in queſta appercezione d' un' idea feconda conſiſtono; ſiccome il dolore (non eccettuati i dolori de' ſenſi) è l'appercezione d'un'idea ſterile, cioè, d'un'idea, dalla quale non può lo ſpirito dedurne delle altre. Chi à meditato ſulla natura dello ſpirito, non dubiterà

biterà di paradoſſo nelle noſtre parole. In fatti, ſe la natura dell' anima umana conſiſte nello sforzo di produrre una non interrotta ſerie d'idee, come i più profondi Filoſofi ànno inſegnato; a un tal Eſſere qual altro piacere può convenire, che l'appercezione, l'accorgimento d' un' idea, che gliene prometta una ſerie d' altre, e così l' ajuti a ſecondare la propria natura? e qual altro dolore dar gli ſi può, che quello d' occuparlo d' un' idea ſterile, la quale, non moſtrandogli veruna ſucceſſione d' altre idee, tenda a diſtruggere la natura di lui? Ma io non poſſo arreſtarmi a mettere in chiaro queſta teoria del piacere in generale, come quella, che troppo mi diſtrarrebbe dal mio ſuggetto. Meſſala dunque dall' un de' lati, prendiamo ad eſaminare particolarmente l' eſſenza del piacere Eſtetico.

Queſto piacere conſiſte nella deduzione, che fa lo ſpirito d' una grandezza da quella d' un' altra. Nell' aſcoltare per eſempio un poetico verſo il mio ſpirito s' accorge, che dalla totalità di quello egli può, ſe vuole, venire in cognizione della grandezza di ciaſcuno de' piedi, che lo compone: perciocchè in queſto il verſo differiſce dalla proſa,

ch' egli per mezzo della cadenza fa ſentire la grandezza, e 'l numero delle ſue parti: altro non eſſendo la cadenza d'un verſo ſe non un intervallo, una pauſa interpoſta fra le parti di eſſo verſo. Per eſempio in queſto:

Due roſe freſche, e colte in paradiſo,

è tale la combinazione delle parole, ch' io mi ſento obbligato ad arreſtarmi ſopra tutte le ſillabe pari, e paſſar velocemente ſulle diſpari. La qual pauſa, o cadenza divide quel verſo in cinque ſenſibiliſſime parti. Nell'aſcoltar poi un ſecondo verſo, queſto gli riproduce l'idea della miſura del primo; e di tutti i ſuoi piedi. Al contrario un verſo, che mal ſuoni, gli diſpiace: poichè quel mal ſuono viene da ciò, che in quel verſo non ſi ſente il numero delle parti, come fa la ſonorità, che però ne' verſi fu detta anche numero. Quindi lo ſpirito non vedendo in quel verſo il germe, diciam così, d' altre idee, ſi diſguſta d' una ſterilità, che lo condanna all'inazione. Così ancora in un ordine d'Architettura egli gode in avvederſi, che ciaſcuna delle parti contiene come in compendio la miſura di

tutte

tutte l'altre: Che dall'altezza del piedeſtallo egli può facilmente dedurre quella di ciaſcuna ſua parte, quella della colonna, e di ciaſcuna ancora delle ſue parti, e dell'architrave, del fregio, della cornice, e sì pure quella di tutti i piccioli membri componenti queſte parti. E per contrario da qual s'è l'una di queſte grandezze egli ſi accorge di poterne dedurre quella di tutte l'altre, e dell'Ordine intero. E ſe non ſe gli offre un Ordine ſolo, ma un edifizio contenente più Ordini ſimili, e oltre a ciò e balconi, e porte, e nicchie, e loggiati, collocati tutti in ſimmetria; queſta ſeconda idea, come più feconda, più diletterà della prima. Non mi ſi opponga, che niuno nel mirare la bellezza ſenſibile d'un oggetto ſi avvede mai di tali interne operazioni. Molte coſe fa la noſtra mente ſenza avvederſene, anzi ſenza ſaper mai d'eſſer capace di farle.

Quanto adunque un'Idea è più feconda di ragioni, tanto il piacere eſtetico ſarà maggiore, o pure, come un Matematico direbbe, i piaceri eſtetici ſono tra loro come la fecondità delle idee. Non vorrei però, che quindi deduceſſe taluno, che un'opera tanto più piacerà, quanto più in eſſa ſi

moltiplicherà la ſimmetria ; e che però , per non dipartirne dall'arrecato eſempio, infinitamente bello riuſcir potrebbe quell'edifizio, ſe la varietà, e'l numero delle ſue parti, moltiplicar ſi poteſſe in infinito. Sarebbe queſta una falſa deduzione: poichè noi già dicemmo fin da prima , che un' idea piace, ove contenga ragioni evidenti. Or quando eſſa preſenta troppe, e troppo variate ragioni , lo ſpirito non può di leggieri sviiupparle; onde eſſe divengono allora difficili, e laſciano d'eſſere evidenti: perciocchè le ragioni evidenti ſon quelle, che ſi diſcernono agevolmente. Senza che, sì fatte idee troppo cariche di ſimmetrie cagionerebbero allo ſpirito della fatica, o, che vale il medeſimo, del dolore; onde non poſſono piacergli. La fecondità dunque d'un'idea vuole avere un termine, oltre al quale eſſa non ſarebbe più grata.

Da sì fatta conneſſione d'idee, che l'anima trova nella ſimmetria, avviene, che gli oggetti, in cui la ſimmetria è oſſervata, s'imprimano più facilmente in lei che gli altri, che ne ſon ſenza. Si faccia a un Cantante ſentire una , o poche volte un bel canto: egli lo imiterà francamente. Facciagliſi poi ſentire un canto eguale nel numero, e nel-

e nella durata delle note, ma che queste note niuna affinità abbiano tra loro, onde non producano melodia alcuna. Ripeteteglielo non una, ma mille volte: egli non s'imbatterà mai ad imitar quel frastuono. Perciò un Pittore copierà facilmente sulla sua tela la facciata d'un bell'edifizio; ma non giugnerà mai a ritrarne coll'esattezza, e colla facilità medesima un'altra, in cui ogni cosa sia disordinata, e confusa. Perciò ancora i versi più agevolmente, che la prosa nella memoria si arrestano.

Dalla medesima connessione d'idee, che si trova in qualunque de' nostri piaceri, si può intendere il senso di ciò, chc comunemente si dice, che il piacere moltiplica la nostra esistenza. Avvegnachè quelle idee feconde dan campo all'anima nostra di sviluppar senza noia tutta l'attività sua, che le idee indifferenti, o dolorose tengono ristretta, e come inceppata. Ma già dell'Estetico delle Belle Arti, e del piacere proprio di quello, lungamente ci siamo trattenuti. Dal lor Patetico, e dal piacere, che gli è proprio, più speditamente usciremo,

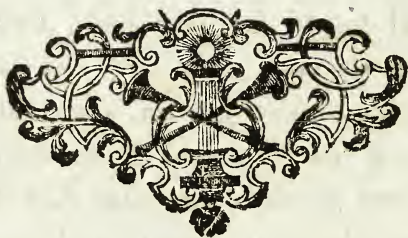
§. VI.

Fu da noi definito il Patetico delle Belle Arti per Quello artifizio, ch'esse adoperano per muovere le nostre passioni. Un tale artifizio consiste nello scegliere per suggetti delle opere loro i più perfetti oggetti di nostre passioni, e nelle regole di ben imitargli; presentandogli al nostro spirito in quello aspetto, nel quale più che in altro lo moverebbero, se realmente gli fossero presenti. E il Piacer Patetico altro non è, che La speranza, che quella vivace imitazione produce nel nostro animo, di godere di quell' oggetto. Se noi, per modo d' esempio, fossimo stati presenti alla dissavventura di Priamo, questi sarebbe stato per noi un oggetto di passione; poichè egli ci avrebbe presentata l'opportunità di provare quel dilicato sentimento, che à l' Uomo, nel prender parte alla disavventura d'un infelice, nel dimostrare a lui la sua compassione, nel consolarlo, nell' alleggerirgli la pena, nel soccorrerlo. Se dunque un Oratore, un Pittore, un Poeta elegga questo suggetto, e lo presenti con energia, egli non può mancare di produrre in noi il

il Piacer Patetico. E' nondimeno di tal natura sì fatto Piacere, ch' esso non può nell' animo nostro esser prodotto, che da un oggetto reale. E però i suggetti delle Belle Arti, come quelli, che presentano oggetti non reali, ma finti, sono incapaci di svegliare quella spezie di piacere, di cui ragioniamo, finattantochè per finti sien conosciuti: e solo allora cominciano ad esser patetici, quando la loro impressione giugne a tal grado nell'animo nostro, ch' egli occupato da questa non pensi più, che quell' oggetto sia ideale; ma creda, come in sogno gli avviene, d' aver presenti veri, e reali oggetti. In pruova di che, consideriamo qualunque opera, che più ci à commossi altra volta; ma procurando di tener sempre l' animo ricordato, che quegli oggetti sien tutti finti, tutti privi di realtà. Questa opera, che senza così fatta attenzione sarebbe riuscita patetica, considerata con tal ricordo non sarà più capace di muoverci. Adunque il piacer patetico, che viene dalle Belle Arti, è necessariamente congiunto coll'Illusione, cioè, colla credenza, che gli oggetti presentati sieno veri, e non già finti da quelle. Tanto più perfetto sarà il loro Patetico, quanto più colla sua forza

ſarà capace d'ingerir queſta credenza nell'animo: il che ſi ottiene coll'oſſervare attentamente il veriſimile. E i difetti di queſta parte delle Belle Arti naſcono da quelle improprietà, le quali non convenendo al ſuggetto, che ſi vuol preſentare, fanno, che lo ſpirito ſi avvegga della finzione. In ſomma il Piacere Patetico cagionato da quelle Facultà, à ſempre coll'Illuſione un medeſimo grado.

Da quanto intorno alle Belle Arti abbiamo oſſervato, ſi fa manifeſto, che la loro perfezione, e bellezza dipende dal ben regolare l'eſtetico, e 'l patetico proprio di ciaſcheduna. Veggiam ora, come vadano queſti regolati nelle Facultà, che concorrono nel noſtro Spettacolo.

SE-

SEZIONE II.

Del Melodramma.

DOPO aver data un' occhiata alle Belle Arti in generale, entrando ora a considerare particolarmente ciascuna di quelle, che concorrono nell'Opera in Musica, ci facciamo dalla Poesia: perciocchè, dovendo tutte le altre seguire le vestigia di questa, sarà più agevole a dirigere il cammino, ch' esse debbono tenere, dappoi che si sarà veduto quello della Poesia.

C A P. I.

Dell' Eſtetico del Melodramma.

§. 1. Quali ſieno i fonti dell' Eſtetico della Poeſia. §. 2. Come da eſſi convenga derivar la bellezza de' verſi del Melodramma.

§. I.

SOno gli uomini dalla natura medeſima portati a dividere colle loro azioni il tempo in parti eguali. Se reſpirano, ſe camminano, ſe lavorano, ſe cantano, ſe danzano; le loro reſpirazioni, i loro paſſi, il lor lavoro, la cadenza del lor canto, e del lor ballo, dividono il tempo in parti eguali. In cadenze equidiſtanti ſi muove il remigante, l' agricoltore, il teſſitore, il fabbro; e non ordinaria pena eſſi pruovano, quando alcun accidente gli coſtringa a muoverſi fuor di cadenza. Dopo le premeſſe riflesſioni ſulle Belle Arti non ſi durerà ſtento

ſtento ad indagare la ſegreta ſorgente di queſto umano iſtinto. La natura del noſtro ſpirito ne porta a cercar da per tutto la ſimmetria, ed a metterla dovunque poſſiamo; e tra tutte le ſimmetrie quella, che naſce dalla ragione d' uguaglianza è ſovra ogni altra, ſiccome ivi fu dimoſtrato, la favorita del noſtro ſpirito; talmentechè anche una goccia d' acqua, che cada in tempi eguali, è piacevole a ſentire, come ben notò Cicerone, parlando del numero oratorio. Perciò ne' noſtri movimenti queſta ſimmetria d' uguaglianza per naturale iſtinto a tutt' altra preferiamo; queſta ſopra ogni altra vogliam, che campeggi nelle opere noſtre.

Di qui è, che i Padri della Poeſia nel diſporre le loro locuzioni altro prima non fecero, che frammettervi a quando a quando delle cadenze, o vogliam dire delle pauſe, de' ripoſi, che divideſſero il tempo in parti eguali: onde nacque l' uguaglianza de' verſi, e quella de' piedi, o ſieno parti di ciaſcun verſo. Tra queſta Simmetria d' uguaglianza cominciaron poi, per variarla, ad allogarvi quelle d' ineguaglianza, interponendo verſi più lunghi a' più corti. Perciocchè egli è ben veriſimile, che i primi verſi nati in bocca d' uomini foſſero corti,

come

come quelli, che sono più facili, e più giocondi; e che i lunghi fossero stati inventati per un cotal raffinamento, qualora il compor versi era già divenuta un' arte. In fatti noi tutto dì osserviamo, che i versi, che i fanciulli senz' arte compongono nelle loro allegrezze, o nel proverbiarsi l' un l' altro, son tutti corti. La medesima varietà misero tra le sillabe, e tra' piedi di ciascun verso, i brevi co' lunghi alternando.

Tal fu l' artifizio de' Padri della Poesia, massime della Metrica, cioè di quella, onde l' Estetico consiste nella combinazione delle sillabe brevi, e delle lunghe, come fu la greca, e la romana. La Poesia, in quanto è metrica, è spezie della Musica Metrica, che considera le durate de' suoni; qual è quella de' Cembali, delle Nacchere, de' Tamburi; la quale altra bellezza non à che quella, che nasce dalla ragione, che passa fra i tempi delle percosse di così fatti strumenti.

Ma perchè la lingua d' alcune Nazioni non distingueva tanto la brevità, e la lunghezza delle sillabe, quanto i tuoni di esse, cioè l' acutezza, e la gravità loro: perciò i primi Poeti di queste Nazioni presero a non badar tanto alla lunghezza, e

alla

alla brevità delle sillabe, quanto alla loro gravità, ed acutezza; onde nacque la Poesia Armonica, cioè quella, onde l'Estetico consiste nella distribuzione delle sillabe acute, e gravi. Tal è l'italiana, e quella delle altre colte lingue viventi. Siccome la Poesia Metrica è spezie della Musica Metrica, così la Poesia Armonica è spezie della Musica Armonica, la quale considera l'acutezza, e la gravità de' tuoni; e però qual simmetria nasca da questa differenza di tuoni allora appieno s' intenderà, quando della Musica Armonica si sarà ragionato.

Qualora però io chiamo Metrica la Poesia greca, e la latina, ed armonica quella delle moderne nazioni, per questo non niego, che in quella non siesi avuto alcun riguardo all'acutezza, e alla gravità delle sillabe, ed in questa aver non se ne debba alla loro brevità, e lunghezza. Intendo solo, che la bellezza della prima più dipendea dal tempo, che dal tuono delle sillabe, e di questa, più dal tuono, che dal tempo.

Or di quanto la Musica d' un Gravicembalo, d'un Violino, è più pregevole della Musica d' un Timpano, d'una Nacchera; di tanto la Poesia Armonica è più pregevole della Metrica. Tanto più

che

che gl' inventori della Poesia Armonica introdusse-ro in questa una nuova simmetria, ed è quella delle rime; procurando, che l'ultimo tuono acuto de' loro versi, o fosse solo, o seguito da uno, o da due altri gravi, avesse le modificazioni medesime, vale a dire, fosse composto delle medesime lettere in più versi.

Non più dunque, che cinque possono essere i fonti dell' Estetico di qualunque Poesia: la misura de' versi, la mescolanza de' versi di varie misure, e il tempo, il tuono, e la rima delle loro sillabe.

§. II.

Come da questi cinque fonti derivi l'Estetico della Poesia italiana, i nostri Maestri di Poetica il dimostrano: sebbene quella parte, che riguarda la lunghezza, e la brevità delle sillabe sia stata da questi sempre trascurata con sommo discapito dell' italiana Poesia. Non già, ch'io sia caduto nel farnetico di Lione Alberti, di Claudio Tolomei, e di quegli altri autori *de' versi, e regole della Poesia nuova* (uomini per altro letteratissimi) i quali

li si affaticarono d' introdurre nella Poesia nostra i metri della latina, non accorgendosi, che la diversa indole dell' italiano, e del latino idioma non possa permettere una medesima combinazione di lunghe, e di brevi, e che la nostra Poesia d' armonica, qual è per natura, non possa metrica divenire. Qualora dunque io desidero, che i Maestri dell' italiana Poetica più attenzione avessero accordata alle regole della distribuzion delle lunghe, e delle brevi, è solo perchè da una ragionata distribuzione di sillabe di diverso metro maggior bellezza si accrescerebbe a' nostri versi, e questi più sofficienti si renderebbero or colla tardanza, or colla rapidità loro, ad esprimere la mestizia, l' allegrezza, o qualunque altro affetto, che dominasse nel componimento; come cogli esempi di leggieri provar si potrebbe. Ma non essendo questo luogo da ciò, noi non altro qui esamineremo, che quanto singolarmente riguarda il Melodramma; esponendo qual misura abbiano i suoi versi, qual mescolanza di versi ineguali esso adoperi, e qual uso far vi si debba del tuono, del tempo, e della rima nelle sillabe, che quei versi compongono. E poichè l'Estetico delle arie in questo Dramma à più bisogno d' at-

d'attenzione, che non quello de' recitativi; dalle arie cominceremo.

I versi propri delle arie sono il Decasillabo, l'Ottonario, il Settenario, il Senario, il Quinario, e 'l Quadrisillabo. Io non so per qual destino ne vengano esclusi l'Endecasillabo, e 'l Novenario, non men degni degli altri, sì perchè non mancano d'armonia, e perchè meglio ancora che la maggior parte degli annoverati possono servire a' particolari affetti. Del Novenario non mancheranno esempi in questo paragrafo. In ordine all'Endecasillabo, con quanta grazia possa essere adoperato nelle arie, si vegga in questo esempio del Conte Magalotti:

In quel bacile, che chiamasi l'aia,
Cómene un moggio, dolcissima Aglaia,
Cómene un moggio, e recalo a me.

Nel qual esempio non solo è da osservare quanto ben convenga alle arie la sonorità di questa spezie di verso; ma ancora quanto la sua celerità sia propria ad esprimere l'ansia, il desiderio, e in generale gli affetti tumultuanti, e gagliardi.

Veggiamo ora qual mescolanza ammettano que'

versi,

versi, che più spesso nelle arie vengono adoperati. Ma prima alcune riflessioni convien premettere, appartenenti al tuono delle sillabe (tanto però, quanto basta al nostro istituto) poichè senza questa previa cognizione non si possono pienamente intendere le regole di quella mescolanza.

In qualunque verso italiano più sillabe acute, o, che è il medesimo, più accenti acuti si possono incontrare. Tuttavolta i più notabili sono l'accento acuto della penultima sillaba de' versi piani, e un altro, che ogni verso aver dee presso alla metà sua, il quale à tal forza, che il verso par, che ne venga diviso in due. Nel recitare per esempio il verso seguente:

Era il giorno, che al sol si scoloraro,

noi spicchiamo sì sensibilmente la sesta sillaba, che il verso par diviso in due parti così:

Era il giorno, che al sol
Si scoloraro.

Delle quali due parti la prima è un Settenario

 tronco,

tronco, la ſeconda un Quinario. Si vegga più chiaro il medeſimo effetto dell' acuto in queſto quartetto:

Pace non trovo, e non ò da far guerra;
E temo, e ſpero, ed ardo, e ſono un ghiaccio;
E volo ſopra il cielo, e giaccio in terra;
E nulla ſtringo, e tutto il mondo abbraccio;

ciaſcun verſo del quale dall' acuto, che à, qual ſulla quarta ſillaba, e qual ſulla ſeſta, è diviſo in un Settenario, e un Quinario a queſto modo:

Pace non trovo,
E non ò da far guerra;
E temo, e ſpero, ed ardo,
E ſono un ghiaccio;
E volo ſopra il cielo,
E giaccio in terra;
E nulla ſtringo,
E tutto il mondo abbraccio.

O piutto-

O piuttoſto così:

Pace non tro-
v', e non ò da far guerra;
E temo, e ſpero, ed ar-
d', e ſono un ghiaccio;
E volo ſopra il cie-
l', e giaccio in terra;
E nulla ſtrin-
gh', e tutto il mondo abbraccio.

Dove tutte le prime parti ſon verſi tronchi, e verſi piani tutte le ſeconde.

Da queſte oſſervazioni ſopra l' acuto neceſſario de' verſi italiani, paſſiamo al meſcolamento de' verſi propri delle arie. Su queſto capo alcuni Poeti ſoverchia libertà s' attribuirono; unendo inſieme verſi così tra lor ripugnanti, che la gonna d'Arlotto men diſparate toppe accoppiava. Altri più timidi raro, o non mai nelle arie loro unirono verſi ineguali; privando queſte della bellezza, che quella ineguaglianza, ove ſia ben collocata, reca alla noſtra Poeſia: e così cercando d' evitare un difetto, incorſero in un altro. Il Poeta, che vo-

glia tenere un giusto mezzo in questo cammino ancora incerto, due princípi, se noi ben ci avvisiamo, sceglier potrà per sua guida. Il primo si è, che Un verso qualunque ben si accoppia a quello, ch'è uguale alla prima sua parte. Veggiamone l'applicazione sopra tutte le spezie di versi italiani. Primieramente adunque l'Endecasillabo ben si unisce al Settenario, e al Quinario: perciocchè, siccome si è osservato poc'anzi, non meno il Quinario, che il Settenario possono costituire la prima parte di quel verso. Sentasi la sua unione col Settenario nel seguente esempio del Rolli:

Vezzose ninfe belle,
  Lieto il bel Nume appar:
  Gitelo ad incontrar;
  Per voi ritorna.
Pane pur seco viene
  Coll' incerate avene:
  E i grappoli gli pendon dalle corna.

E col Quinario in questo di Giovam-Pietro Zanotti:

Per

Per lor ſicuri
Fiano i tuguri
Noſtri, e a ſua poſta potrà il guſo ſtridere.
Io certo, ch' io
Voglio ſul mio
Queſta, qual ſiaſi, canzonetta incidere.

Il Decaſillabo, per l'acuto, che à di neceſſità ſulla terza ſillaba, potendo venir conſiderato come compoſto da un Quadriſillabo, e da un Settenario; perciò ben ſi accoppia col primo, come in queſti del Gigli:

Per giurar ſopra l'onde d' inferno
Giurerei
Sopra il pianto, che verſa il mio cor.
Ma vedrei,
Queſto ancor da prenderſi a ſcherno,
Perchè ſprezzi le leggi d'amor.

E poichè il Novenario ancora à quello accento neceſſario ſopra la terza: ſarà anch'eſſo bene unito al Quadriſillabo, quando i noſtri Poeti ſi riſolvano a dargli luogo nelle arie.

L'Ottonario altresì, avendo l' accento necessario sul sito medesimo, si accomoda assai bene al Quadrisillabo. Così il Metastasio:

Se vedrai co' primi albori
D' occidente uscir l' aurora,
Dimmi allora:
Galatea non sei fedel.

Il Settenario per la sua quarta necessariamente acuta, essendo come formato d'un Quinario, e d'un Ternario, ben lega col primo, come nell' appresso esempio d'anonimo Poeta:

Giungano a te, Signor,
Questi d' un puro cor
Voti innocenti.

Il secondo principio si è, che Un verso ben si unisce a un altro, che lo stesso numero d'accenti acuti abbia con questo, o colla prima sua parte, niuna attenzione facendo al total numero delle sillabe.

Per questa ragione ben s' accoppiano insieme il De-

Decasillabo, e 'l Novenario ne' seguenti versi del Redi:

Son le nevi il quinto elemento,
Che compongono il vero bevere,
Ben è folle chi spera ricevere
Senza nevi nel bere un contento.

Perciò ancora il medesimo Decasillabo ben si affà all' Ottonario in questi del Rolli:

Lungo appesa in ozio altero,
Sprezzatrice d' ogni umile oggetto,
Cetra d' or mi torna al petto.

E l' Ottonario al Novenario in questi del Conte Pepolotti:

Su trinchiamo quel Falerno,
Quel di Lesbo, e quel di Nasso,
Ch' abbondevole sempre ammasso.

E il Decasillabo al Senario in questo esempio del Guidi:

Quella vite, che in alto s' eſtolle
Là ſovra quel colle,
Lieta, e vaga i ſuoi pampini ſpiega,
Perchè in moglie al bell' olmo ſi lega.

Giacchè tanto *Quella vite*, quanto *Lieta, e vaga*, e *Perchè in moglie*, che coſtituiſcono le prime parti di quei tre Decaſillabi, ànno due ſoli acuti, vale a dire, quanti appunto ne ha il Senario *Là ſovra quel colle*. E da queſto egual numero d' accenti deriva l' armonia, che produce l' unione di quelle due ſpezie di verſi. In fatti, ſe in luogo d' un Senario ſi metta qualunque altro verſo, che abbia due acuti, come un Quinario, e un Quadriſillabo, eſſi produrranno col Decaſillabo lo ſteſſo genere d' armonia. Se ne faccia un ſaggio leggendo così:

Quella vite, che in alto s' eſtolle
Sovra quel colle,
Lieta e vaga i ſuoi pampini ſpiega,
Perchè in moglie al bell' olmo ſi lega.

Ovvero

Ovvero così:

Quella vite, che in alto s' estolle
Su quel colle ec.

Per simigliante ragione ben consuona l' Ottonario col Quinario, come son questi del Zeno:

In sì gravi angosce, e pene
Quella, che viene
Più lenta, e tarda,
E' la più barbara,
La peggior morte.

E fin quì della mescolanza de' versi ineguali. Avvertiremo però, non aver noi recati in mezzo se non quegli esempi, che la memoria ne à suggeriti. Altri se ne potranno rinvenire ne' nostri Poeti; ed altri pure da' due stabiliti principi i moderni Melodrammatici discretamente potran derivare. Discretamente dissi; poichè usare tal mescolanza è bene; ma bisogna guardarsi di soprusarla a dispetto dell' orecchio; essendo certissimo, che tal verso ineguale sarà armoniosissimo in un sito,

che

che in un altro dispiacerà fieramente. Di che senza assegnar precetti, basta rimettersene al giudizio dell'udito. Non si è fatta particolar parola de' versi tronchi; perchè sieguono le medesime regole de' piani, a cui appartengono. Solo dirò, che il verso tronco à particolar forza nel fine di ciascuna parte delle arie: poichè l'accento, che à sull'ultima sillaba sostien quella parte, che terminata con verso piano languidissimamente cadrebbe. Si vuol nondimeno eccettuare il Quinario piano, il quale termina bene le arie, qualora gli preceda un Settenario; come si vede ne' soprarrecati versi:

Vezzose ninfe belle ec.

e in quegli altri:

Giungano a te, Signor ec.

Passando ora al tempo delle sillabe; nella Poesia italiana le sillabe lunghe, e le brevi possono essere variamente combinate; e solo da questa varia combinazione nasce la rapidità, e la tardanza de' versi. Esempigrazia tra questi due:

Di

Di fior deh a me raccogli, Aglaia, un moggio,
Cómene un moggio, dolcissima Aglaja,

tuttochè abbiano egual numero di sillabe, l'uno è pesantissimo, e scorrevolissimo l'altro: perchè nel primo la disposizione delle sillabe lunghe, e delle brevi è tutt'altra che nel secondo. Or la velocità d'un verso nasce, secondo a me pare, dalla contiguità di due sillabe brevi; e tal contiguità si trova, quando un verso unisca insieme due sillabe, niuna delle quali sia segnata d'accento acuto: giacchè, almeno in nostra lingua, niuna sillaba è acuta, che non sia lunga al tempo stesso. Se ne vegga la pratica ne' seguenti versi del Metastasio:

Va tra le selve ircane,
Barbaro Genitore,
Fiera di te peggiore,
Mostro peggior non v'è.

La rapidità, che ognun sente in questi versi, nasce da ciò, che essi non ànno acuto nè sulla seconda, nè sulla terza sillaba, ma solamente sulla quar-

quarta: il che fa, che quelle due precedenti sillabe contigue sieno brevi, e che il verso riesca veloce. Laonde se più volte quella contiguità sarà replicata nel medesimo verso, questo sarà più scorrevole. Talmentechè se rapido è questo:

Va tra le selve ircane,

più rapido sarà quest' altro:

Va tra l'ircane foreste,

e più di tutti il seguente:

Va fra l'orror dell' ircane foreste,

per la contiguità di due brevi, che nel primo una sola volta s' incontra, due volte nel secondo, e tre nel terzo. Conciosiachè nel secondo verso l' accento, che preme la quarta sillaba, e la settima, fa, che tanto la seconda, e la terza, quanto la quinta, e la sesta sieno brevi; e però quella contiguità è due volte iterata. Ma nel terzo verso l' accento acuto posandosi sulla quarta, sulla settima,

e sulla

e ſulla decima ſillaba; rende brevi non ſolo la ſeconda, la terza, la quinta, e la ſeſta, come nel ſecondo verſo, ma ancora l'ottava, e la nona; onde quella contiguità è tre volte replicata.

Per altra parte i verſi tardi ſon quelli, ne' quali le brevi van ſempre ſole, come nell' addotto verſo:

Di fior deh a me raccogli, Aglaia, un moggio,

nel quale l'acuto, che ſovraſta a tutte le ſillabe pari, fa, che le brevi, cioè, quelle, che van ſenza il detto accento, ſieno l'una dall' altra diviſe.

Queſta diſtinzione di verſi celeri, e di tardi, è importantiſſima a ben eſprimere colla varietà de' metri la varietà de' ſentimenti. Perciocchè all'eſpreſſione degli affetti impetuoſi, e tumultuanti, qual è lo ſdegno, l'allegrezza, la diſperazione, attiſſimi ſono i verſi celeri, come quella ſorta di Settenari, d'Ottonari, e d'Endecaſillabi, di cui eſempi ſono gli eſpoſti verſi;

Va tra le ſelve ircane,
Va tra l'ircane foreſte,
Va fra l'orror dell'ircane foreſte.

E que-

E questa ragion di Quinari:

Manca sollecita
Più dell' usato,
Face, che palpita
Presso a morir (a).

E come sono ancora i Decasillabi, e i Novenari sopraallegati, e que Senari, a cui appartiene il verso:

Là sovra quel colle.

Per altra parte all'espressione di quegli affetti, che

(a) L'intera parte di quest'aria del Metastasio è tale:

Manca sollecita
Più dell' usato,
Ancorchè s' agiti
Con lieve fiato,
Face, che palpita
Presso a morir.

Ma il terzo, e 'l quarto verso non ritengono lo stesso metro degli altri; perchè la seconda, e la terza sillaba, che gli altri an breve, in quelli non son brevi ambedue, per ragione dell'accento acuto, che preme la seconda sillaba. Ond'è, che la lingua sperimenta un certo intoppo nel proferir que' due versi. Ed affinchè quell'*Ancorchè* non metta alcun dubbio, si vuole avvertire, che tal parola in prosa va proferita coll'accento acuto sull' ultima sillaba; giacchè sebbene l' uso ci costringa a porvi il segno dell' accento grave, questo nondimeno è in quel luogo segno dell' acuto, e non del grave. Ma nel trascritto verso:

Ancorchè s' agiti,

l'accento dee retrocedere alla seconda sillaba, e pronunziarsi *Ancòrche* non *Ancorchè*: non potendo la prima sillaba d'*Agiti*, ch' è lunga, sostenere un' altra lunga immediatamente prima di sè: poichè nella nostra Poesia è impossibile la contiguità di due lunghe. Ma perchè si è detto, che i notati versi non ritengono lo stesso metro degli altri, non perciò creda alcuno, che quel cambiamento di metro sia un errore. Esso è una licenza accordata a' nostri Poeti; licenza però, della quale io non mi varrei, se non parchissimamente, quando avessi destinato un dato metro ad esprimere colla gravezza, o colla celerità sua, il sentimento delle parole.

che deprimono, ed abbaſſano l'animo, qual è la meſtizia, la tenerezza, e ſimili, accomodatiſſimi ſono i verſi tardi. E a queſto genere ſpettano quegli Endecaſillabi, e quegli Ottonari:

Di fior deh a me raccogli, Aglaia, un moggio.
Lungo appeſa in ozio altero.

E queſta ſpezie di Senari del Metaſtaſio:

E' falſo il dir, che uccida,
Se dura, un gran dolore;
E, che ſe non ſi muore,
Sia facile a ſoffrir.

Quanto poi a' verſi più brevi, queſti ſono da adoperare con circoſpezione: perchè quando pure non ammettano veruna contiguità di brevi, colla cortezza loro (la quale fa ſpeſſo ſentire il ritorno della ſimmetria) ſogliono riuſcire ameni, e però poco acconci ad eſprimere la meſtizia, e gli altri affetti moleſti. Alla tenerezza però poſſono eſſere più atti: appartenendo queſta alla claſſe degli affetti piacevoli.

Mi

Mi rimarrebbe a parlar della rima. Ma di questa non si possono assegnar regole generali: poichè secondochè l' arie sono di più, o di meno versi composte, così è varia la loro combinazione. E però questo saggio basti sulle arie.

Ciò, che abbiamo infino a qui osservato, vale in qualche modo anche pe' recitativi: onde da questi brevemente ci spediremo. Il Recitativo adunque ammette soltanto l'Endecasillabo, e 'l Settenario, talora sciolti, e tal altra rimati. Nell'unione di questi due versi, e nell' uso della rima, il Poeta non è noiato da alcun precetto; e purchè abbia riguardo alla naturalezza, tutto il rimanente è in arbitrio del suo gusto.

CAP.

C A P. II.

Del Patetico del Melodramma. Sua differenza da quello dell' antica Tragedia.

Già altrove si disse, che per Patetico delle Belle Arti voleasi intendere l' Artifizio da esse adoperato per isvegliare le nostre passioni, e che un tale artifizio consiste nello scegliere per suggetti delle opere di quelle Arti i più perfetti oggetti di nostre passioni, e nelle regole di ben imitargli. Tai regole differiscono secondochè le mentovate Discipline differiscono l'una dall'altra. Ora il Melodramma è un Dramma Tragico, siccome ben s'avvisarono il Muratori (*a*), il Calsabigi (*b*), il Voltaire (*c*), l' Algarotti (*d*) ed altri valentuomini; talmentechè la Tragedia in generale va divisa in due spezie, cioè in Melodramma, e in Tragedia antica, alla quale si riferiscono quelle ancora, che oggi sull' antico modello si formano. Di quì è, che le regole, che riguardano il Patetico

 del

(a) *Perf. Poes. lib.* 3. *cap.* 4.
(b) *Diss. sulle Poes. Drammat. del Metast.*
(c) *Diss. sur la Tragedie ancienne & moderne part.* 1.
(d) *Saggio sull' Op. in Musica.*

del Melodramma ſono quelle medeſime della Tragedia; nè di proprio eſſo ne à che pochiſſime, le quali formano la ſua differenza dalla Tragedia antica. Il che eſſendo, niuno in queſto luogo da me ſi aſpetti un'eſpoſizione di quelle regole, che appartengono alla Tragedia in generale; tanto più, che a me altro preſſo a poco non toccherebbe che ripetere ciò, che ſu queſta materia è ſtato ſcritto dal tempo d'Ariſtotile infino a noi, per gli tanti ſcienziati uomini, che le leggi della Tragedia inſegnarono. La qual ripetizione comechè ſcuſabil foſſe in chi della Tragedia in generale impreſo aveſſe trattato; non così certamente ſarebbe in chi alla ſola Opera in Muſica deſtinò le ſue oſſervazioni.

A noi dunque non altro appartiene che il diviſare in che il Melodramma differiſca dall'antica Tragedia. Ora una tal differenza tutta ſta in poche mutazioni fatte alle leggi di queſta, per ragione della diverſità, che paſſa tra' noſtri coſtumi, e quelli, che regnavano nella Nazione, e nel tempo, che furono dettate le leggi dell' antica Tragedia; e per ragione altresì del progreſſo da noi fatto in alcune arti. Queſta mutazione riguarda particolarmente

mente le leggi appartenenti all' unità del luogo, all' esito tristo, o lieto della Favola, al carattere del Protagonista, al numero degli atti, e al verso tragico. La qual mutazione da taluni vien riprovata, o perchè ingiustamente prevenuti contro tutto ciò, ch' è moderno, o per pizzicore di passare per eruditi nell' Arte Drammatica; non riflettendo, che ciò, che in un luogo, e in un tempo è un difetto, sotto altro tempo, e cielo, possa essere un pregio. Perciò entrando noi ne' seguenti capitoli a ragionare di questi cinque punti, in cui sta tutta la differenza del Melodramma dall' antica Tragedia faremo primieramente osservare, che le mutazioni in essi ragionevolmente, e non per ignoranza, o per capriccio furono introdotte, e di poi, dove uopo il richieda, le avvertenze, che intorno a' medesimi punti usar debbono i Melodrammatici Poeti, additeremo succintamente. Per soddisfare al quale impegno saremo obbligati ad entrare in brevi discussioni forse non men curiose che interessanti; giacchè ci converrà investigar la ragione, lo spirito (diciamolo alla moda) delle leggi dell' antica Tragedia, attenenti a que' particolari capi, e le contrarie ragioni, che indussero i

noſtri Poeti a modificarle. Le quali diſcuſſioni nel tempo ſteſſo, che ſaranno per avventura non inutili a' noſtri Poeti, per condurre il Melodramma alla ſua perfezione, ſerviranno a queſto Dramma d'una breve difeſa.

C A P. III.

Dell' Unità del luogo.

FUrono gli antichi Tragici ſeveriſſimi oſſervatori dell' Unità del luogo; e queſto era ſovente una publica piazza, ſulla quale riduceano tutta l'azione. I Melodrammatici per oppoſto ſoglion mutare, e talora più volte, la ſcena.

Ma la rigidezza de' primi ſpeſſo anzi che rendere veriſimile la Favola, adoperava il contrario: coſtringendo gli Attori a fare, o dire in publico ciò, che un uom di ſenno appena fa, o dice ne' più ſegreti penetrali di ſua caſa. Rendeva in oltre povera, ed uniforme l'antica Tragedia, obbligandola ad aggirarſi ſempre ſopra i medeſimi, o ſimi-

ſimili ſuggetti : perchè poche erano le Favole, che quella rigida Unità poteſſero tollerare. La quale povertà, ed uniformità dell' antica Tragedia non ſolo appariſce da ciò, che di eſſa ne rimane; ma ancora (perchè altri non dica, che da pochi avanzi di quella mal ſi argomenta ciò, ch' eſſa fu) lo conferma Ariſtotile, il quale nel Capo XIII. della Poetica confeſſa, che le migliori Tragedie ſi aggiravano intorno a poche famiglie, come a quella d'Oreſte, d'Edipo, ed a qualche altra.

Nè poteano eſſi dar compenſo a tali inconvenienti coll' introdurre mutazioni di ſcene nella Tragedia : perciocchè loro mancava l'arte, che oggi ſi ammira ſu' Teatri d'Europa, di cambiare sì prontamente, e con tal garbo la ſcena, che lo ſpettatore non ſe ne accorga. Si mutavano le loro ſcene con tanta lentezza, che i Poeti Drammatici non oſarono mai d'avvalerſi di tal mutazione in mezzo al Dramma, ſicuri, che una tanta lentezza avrebbe annojato ſommamente gli ſpettatori, ed eſtinta la Drammatica illuſione (*a*). Ma ſe aveſſero

(a) Non mi ſi opponga il verſo di Virgilio Georg. III. v. 24.

Vel ſcena ut verſis diſcedat frontibus.

La mutazione di ſcena, che qui indica il Poeta, era dagli antichi eſeguita nel fine del Dramma, qualora a queſto ſe ne foſſe ſoſtituito immediatamente un altro: eſſendo ſtato coſtume degli antichi di far ſuccedere a un tragico un comico, o mimico Dramma, sì che non era difficile il vedere in un giorno tre, e quattro diverſi Drammi ſopra un teatro medeſimo.

ro avuta cognizione di quelle Macchine, che fanno con tal prontezza variare le nostre scene, io son certo, ch'eglino sarebbero stati men tenacemente attaccati a quella loro Unità. Non avrebbe Sofocle menati Oreste, Pilade, ed Elettra sul frequentato atrio del palazzo d'Egisto a ordinare una congiura contro questo Tiranno, come dottamente notò il Calsabigi (*a*). Uomini di senno, quali sono appo Sofocle que' personaggi, non si governano sí negligentemente, e con tanta imprudenza in affari di quella importanza. Molti altri simili esempi, ove uopo fosse, recar si potrebbero di falli contro al verisimile, e al decoro, a cui obbligò i più eccellenti Poeti la troppo rigorosa Unità di luogo.

Vero si è, che la mutazione della scena tende ad estinguere l'illusione nell'animo del popolo: giacchè quell'improvvisa mutazione lo richiama in sè stesso, e gli ricorda, essere egli al Teatro, non già sul luogo finto dalla scena, dove l'immaginazione lo avea trasportato. Nondimeno la novità, la maraviglia, la bellezza della sostituita scena ripara incontanente al disordine: fissando di bel nuo-

ve

(a) *Diss. sulle Poesie Drammat. del Metast.*

vo l'attenzione del popolo, e innebriando la ſua fantaſia. In ſomma la mutazione della ſcena è un male; male però prudentemente adoperato, per ovviare a un altro anche maggiore: poichè l'interrompimento della Drammatica illuſione non dura che un momento. Ma la rigoroſa Unità offende, talora irreparabilmente, il coſtume, e la condotta della Favola, vale a dire, le più eſſenziali qualità, che ſi richieggono in un Dramma; e reſtringe le tragiche favole a un picciolo, ed uniforme numero; privando l' antica Tragedia di molti nobili ſuggetti, incapaci d' Unità, i quali e più varia, e più ricca, e più bella la renderebbero.

Ma qualora noi approviamo quella licenza, che il Melodramma ſi attribuiſce ſull' Unità del luogo, non perciò ſtimiamo, ch' egli poſſa avvalerſene ſenza regola alcuna. Paſsò finalmente il guſto de' Melodrammatici dell' infelice ſecolo XVII. che ſtillavanſi il cervello, per introdurre ne' Melodrammi quante bizzarre ſcene poteſſero. Oggi, ſe il Poeta aſpira a' ſuffragi delle perſone di buon ſenſo, due regole debbe oſſervare ſulla mutazione delle ſcene. L'una, di non mutar la ſcena, ſe non allora che il veriſimile più non la ſoffre; ſicchè egli man-

terrà questa sul Teatro tanto che può; anzi non la cangerà mai, se la Favola il consenta. La seconda, di non fingere la scena, che sparisce, sì lontana da quella, che le succede, che il popolo dia il buon pro a' personaggi, che in poco d'ora fecero quel lungo trotto.

C A P. IV.

Del Finimento tristo, e lieto.

L'Antica Tragedia sì amava il Finimento tristo, che quelle poche, che di lieto Finimento si videro composte, furono dagli antichi Maestri giudicate di catastrofe non tragica, ma comica. Per opposito la moderna Tragedia, o sia il Melodramma ama il Finimento lieto, e pochissime se ne incontrano di tristo.

Questo passaggio fatto per la Tragedia dal tristo al lieto Fine è una pruova ben certa del progresso fatto dal genere umano nella placidezza, nella urbanità, nella clemenza, che che si dicano

i no-

i noſtri *miſantropi* . Nella naſcita dell'antica Tragedia era la Grecia abitata da nazioni bellicoſe, e feroci , che conſervavano ancora in mezzo alle più colte città un reſto di loro antica ſalvatichezza . Le Tragedie , che di eſſi rimangono, ſpirano da per tutto queſto carattere della nazione: eſſendo i perſonaggi di quelle magnanimi, e grandi, ma a un tempo ſteſſo impetuoſi , e inumani. La ſvantaggioſa opinione , che i Greci aveano del Commercio , come d'un meſtiere infame , e indegno d'un cittadino ; e le frequenti diſcordie , che la geloſia , e'l deſiderio di primeggiare accendeva tra le loro città , contribuivano a rendergli crudeli. Che più? la loro ſteſſa Religione, la medeſima Teologia aumentavano la loro ferocia: avendo quella de' barbari riti, e che diſonorano l'Umanità ; e preſentando queſta nella Divinità i più abbominevoli eſempi d'ire, di vendette , d'ingiuſtizie, d'omicidi , di tradimenti . Per muovere adunque un popolo di tal carattere ebbe meſtieri l'antica Tragedia d'adoperar Favole di ſomma atrocità, che terminaſſero con eſili , miſerie, morti di perſonaggi del più alto affare : altrimenti pochiſſimo effetto avrebbe potuto prometterſi nell'animo degli Spettatori.

Ma

Ma la moderna Tragedia, nata in mezzo a un popolo da molti secoli incivilito, amico del Commercio, e degli stranieri, e professante una Religione, che ispira la carità, la mansuetudine, la pace, la compassione, la beneficenza, dovette scemare d'atrocità, se anzi che muovere non volesse disgustare, come fa in oggi la sola lettura delle Tragedie greche. Il che è sì vero, che quelle medesime Tragedie, che sul modello delle antiche, e di tristo fine si compongono oggi tra noi, sono astrette a mitigare quel terribile delle greche. Ed a ragione l'ingegnosissimo autore del *Rutzvanscad il giovine*, deride que' moderni, che non badando alla diversità de' tempi, posero nelle loro Tragedie tutta l'atrocità delle antiche; difetto in cui incorse a' dì nostri il Crebillon, e'l Lazzarini.

Ad ottener dunque il suo fine basta alla moderna Tragedia d'esporre non la rovina, lo sbandeggiamento, lo scempio d'illustri personaggi, ma solamente il lor pericolo d'incorrere in quelle sventure; tanto bastando a destare la compassione, e'l terrore negli animi nostri; e quindi fu dispensata dal terminare con quelle funeste catastrofi. Non fu dunque senza ragione, che essa cambiò il tragico finimento di tristo in lieto.

CAP.

C A P. V.

Del Carattere del Protagonista.

IL Protagonista dell'antica Tragedia era nè sovranamente virtuoso, nè malvagio. Egli dovea tenere un certo mezzo tra questi caratteri: perciocchè dovendo ordinariamente la Tragedia terminare colla rovina di lui, s' egli fosse stato assolutamente vizioso, questa rovina non avrebbe fatta sensazione alcuna; da che noi non sentiamo troppa compassione, e terrore, della sciagura d'un tristo meritevolmente punito, e molto meno sentivala il feroce animo greco; e se virtuoso, avrebbe dato da mormorare contro la Provvidenza, che in vece di proteggere l'innocenza, la sacrificava all'altrui scelleratezza.

Ma la moderna Tragedia, siccome, quella, che non è a finimento tristo obbligata, puo [Puo, dico, non Dee] avere un Protagonista sovranamente virtuoso. Ciò rende questa ben più istruttiva dell'antica, e più atta a formare i nostri costumi;

po-

potendo nella perſona del Protagoniſta eſporre l'eſempio delle virtù più eminenti; il che, per la ſoprallegata ragione non era permeſſo all'antica. Rendela in oltre ben più intereſſante di queſta: mercecchè lo Spettatore tanto più ama il Protagoniſta, quanto queſti è più virtuoſo. Perciò il Protagoniſta dell' antica Tragedia ci attacca aſſai meno di quello del Melodramma. Il noſtro cuore non ſiegue con tanta agitazione le varie vicende del primo; vedendo in lui delle qualità poco amabili, ed accorgendoſi, aver egli con qualche ſuo fallo meritati que' roveſci di fortuna. Ma il Protagoniſta del Melodramma, avendo colle ſue qualità guadagnato il noſtro affetto, c'intereſſa mirabilmente nelle ſue diſgrazie. Noi ci ſentiamo per lui ondeggiare il cuore fra il timore, la compaſſione, la ſperanza: e giunti finalmente allo ſcioglimento proviamo un ſentimento totalmente ſtraniero all' antica Tragedia, qual è il paſſaggio da quell' agitazione al contento di vedere il perſonaggio, che noi amiamo, paſſar di miſero in proſpero ſtato.

Si dirà forſe, che la mancanza di queſto dolce ſentimento è abbaſtanza compenſata nelle Tragedie

die greche dall'iſtruzione, che dà al popolo la rovina del Protagoniſta, moſtrando i falli ſeveramente dal Cielo puniti anche ne' gran perſonaggi; ed eſortando a ſoſtenere in pace i ſopportabili incomodi della ſua condizione, col moſtrar la grandezza ſottopoſta a' mali di gran lunga più doloroſi. Ma vale almeno altrettanto l'iſtruzione, che noi caviamo dalle vicende del Protagoniſta del Melodramma, le quali efficacemente ci perſuadono ad entrare nel cammino della virtù, che veggiamo dalla Provvidenza sì dichiaratamente difeſa, e ricompenſata.

Un'altra oppoſizione far mi ſi potrebbe, e ſi è, che gli uomini non s'intereſſano tanto per le perſone di virtù eminenti, quanto per chi in mezzo alle ſue virtù faccia comparire quelle debolezze, alle quali eſſi medeſimi ſono ſoggetti. Perchè il carattere del primo è quaſi d'una ſpezie d'eſſeri diſtinta dalla loro, e colla ſua perfezione anzi che intereſſare, gl'indiſpettiſce, ricevendo eglino da quella un ſegreto rimprovero de' loro vizi: ma un uomo ſoggetto alle noſtre debolezze è quaſi un altro noi ſteſſi, e noi deſideriamo ardentemente, che tali debolezze non attraggano ſopra di

lui

lui le disgrazie, ond' è minacciato; facendo così il nostro cuore occultamente la propria causa. Dal che pare, che il Protagonista d' un carattere mediocre possa interessar più assai che un altro di carattere sublime. Ma basterebbe l'esperienza a confutare sì speziosa obbiezione. Si leggano due Tragedie, l'una delle quali abbia il Protagonista di carattere sublime, l' altra di mezzano; e se ne vedrà tosto la falsità. Un carattere virtuoso non può mancar mai d' interessarci, e questo interesse piuttosto che diminuire, tanto più cresce, quanto più quello è sublime; massimamente quando in esso si veggano lumeggiate sopra le altre quelle virtù, che appartengono a' doveri verso altrui; il che avviene quando il personaggio virtuoso comparisca negli atti, e nelle parole amico dell' umanità, protettore dell' innocenza, compassionevole verso gl' infelici, umano, benefico, indulgente. Un tal carattere interesserà sommamente, e in esso qualunque vizio anzi che piacere, rincrescerebbe oltremodo, come quello, che o direttamente, o indirettamente impedirebbe l' effetto di quelle virtù. Nè a questo carattere è paragonabile un carattere mezzano, particolarmente se in esso poco spirino

quel-

quelle virtù; come il più è quello de' Protagonisti greci. In oltre un carattere ſovranamente virtuoſo non eſclude le umane debolezze, ma ſolo i vizi: non importando egli una perfezione aſſoluta, ch'è di Dio ſolo, ma una relativa, e quale può agli uomini convenire. E gli uomini non laſciano d'eſſere perfetti, ancorchè a qualche difetto ſien ſottopoſti: non venendo queſti da abito vizioſo, ma dalla limitazione dell'umana perfezione; ed appartenendo alla claſſe de' mali metafiſici, non de' morali. Quindi non nuoce al carattere di Temiſtocle (*a*) ch' egli alcuna volta ſi ſenta quaſi oppreſſo dalla ſua propria virtù: ed egli può comparire ſoggetto alle umane debolezze, ſenza deporre per queſto il ſuo ſublime carattere.

CAP.

(a) Si allude al Temiſtocle del Metaſtaſio, il quale così parla nella ſcena prima dell' atto terzo:

O Patria, o Atene, o tenerezza, o nome
Per me fatal! Dolce finor mi parve
Impiegar le mie cure,
Il mio ſangue per te. Sofferſi in pace
Gli sdegni tuoi. Peregrinai tranquillo
Fra le miſerie mie di lido in lido.
Ma, per eſſerti fido,
Vedermi aſtretto a comparire ingrato,
Ed a Re sì clemente,
Che oltraggiato, e potente
L'offeſe obblia, mi ſtringe al ſen, mi onora,
Mi fida il ſuo poter; perdona, Atene,
Soffrir nol sò. De' miei penſieri il Nume
Sempre ſarai, come finor lo foſti;
Ma comincio a ſentir quanto mi coſti.

C A P. VI.

Del Numero degli Atti.

E Noto su questo proposito il precetto d'Orazio, osservato dall'antica Tragedia:

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult, & spectata reponi.

Ma non è questo precetto tratto dalla natura del Dramma, o dalle regole del verisimile. Egli fu solo dell'uso: e una Favola, che più, o meno avesse di cinque Atti, può essere egualmente bella che una, che seguisse quell' antica divisione.

Dirò anzi di più: il soverchio attacco a quell' arbitraria distribuzione à nociuto a moltissime Tragedie, le quali in sè non avendo estensione bastante per cinque Atti, ànno coperto il vano con episodiche frange. L'Edipo di Sofocle finisce propriamente al quarto Atto: il quinto è tutto borra. Il che è sì manifesto, che il Dacier si è creduto

duto in dovere d' avvertire in quel luogo il lettore, che vi rimaneva ancora un altro Atto. Se l'antica Tragedia avesse ammesso un minor numero d' Atti, non avrebbe rotto sì spesso in quello scoglio.

Di quì si vede, aver legittimamente potuto la moderna Tragedia ridurre a tre il numero degli Atti, e che questa nuova distribuzione val forse meglio dell' antica. „ Io non so (dice uno de' mag-
„ giori Letterati, che oggi s' abbia l' Italia (*a*)) per-
„ chè la Tragedia dovesse esser men bella, se fos-
„ se divisa in tre atti soli, o anche in due; pa-
„ rendo, che la favola possa essere egualmente ve-
„ risimile, e maravigliosa, e piena d' affetto, e 'l
„ costume, e lo stile egualmente convenirsi, qua-
„ lunque il numero degli Atti sia „.

(1) Il Zanotti *Dell' Arte Poet. Ragionam.* 2.

CAP. VII.

Del Verſo Tragico.

§. 1. Se ſia biaſimevole nella Tragedia la meſcolanza de' verſi. §. 2. Della materia propria de' Recitativi, e delle Arie. §. 3. Del loro ſtile.

L'Antica Tragedia non ama meſcolanza di verſi, e biaſimati vennero que' Tragici, che in eſſa varie ragioni di verſi inſieme accoppiarono. Per queſto medeſimo fu da taluni biaſimato il Melodramma, che nel recitativo frammette il Settenario all'Endecaſillabo: eſſendo tal meſcolanza, ſecondo eſſi, poco accomodata alla tragica gravità. La più corta, e più convincente difeſa del Melodramma è la lettura d'alcuno de' ſuoi recitativi, i quali ad ogni perſona, che ſappia guſtare anche ciò, che non ſa d'antico, parrà nobile, e grave, quanto qual altro pezzo, che ſi ſcelga di Tragedia fatta al conio greco; ma più naturale, e più vario

rio di queſto, il quale coll'uniformità de' verſi rieſce ſpeſſo rincreſcevole, e poco veriſimile.

Più ſi riſcaldano contro le Arie, gridando all' inveriſimiglianza di cantare anacreontiche ſtanze, andando alla morte, o alla guerra, e di trattare melodioſamente i più grandi affari. Io non vo' negare, che più dignitoſo riuſcirebbe il Melodramma, ſe tutto in eſſi foſſe recitativo, come furono tutti i Melodrammi fino a' primi anni del diciaſſetteſimo ſecolo. Certo è tuttavolta, che quando alle Arie ſi dia una Muſica propria, e confacente, la loro inveriſimiglianza ceſſa quaſi in tutto; e qual muſica ſia propria delle Arie teatrali, ſi vedrà nella ſeguente Sezione. Per ciò poi, che riguarda appunto il canto adoperato nella rappreſentazione, queſt' uſo è al Melodramma comune colla greca Tragedia, la quale era intieramente cantata anch' eſſa, ſiccome è ſtato vittorioſamente provato da molti Eruditi contro a coloro, che ſtimarono, i ſoli Cori eſſere ſtati cantati nella Tragedia antica. Laonde io, che ò preſo a trattar ſolo di ciò, che rende il Melodramma diverſo dall' antica Tragedia, col miglior grado del mondo laſcio a chi di queſta ultima imprenda a ragionare, il carico d'acque-

tare que' malcontenti; allegando le buone ragioni, ch' ebbero gli antichi, di rappresentare le loro tragedie cantando.

Ma i fautori dell' antica Tragedia, per trar questa d' imbarazzo, fondano la loro difficoltà, non sul canto in generale, ma sulla differenza tra l'antica, e la moderna Musica Teatrale; avendo gli antichi adoperato ne' loro Drammi una Musica semplice, robusta, espressiva; e solendo i Moderni unire a' Drammi loro una Musica cianciosa troppo, e snervata. Nondimeno questi lodatori della sola antichità poteano pur riflettere, non esser quello un difetto del Melodramma, ma sì di que' Compositori, che non sanno dargli quella Musica, che gli conviene. Che se eglino degneranno d' un' occhiata ciò, che nella citata sezione diremo della Musica Teatrale, io spero, che in avvenire non odieranno più il Melodramma, comecchè non sia nato sotto il cielo d' Atene.

Ma prima di passare a ciò, che il nostro spettacolo esige dal Maestro di Cappella, proseguiamo a vedere ciò, ch' esige dal Poeta; esponendo qual luogo si convenga a' recitativi, e quale alle Arie, o, ch' è tutt' uno, quali sieno le materie proprie

degli

degli uni, e quali delle altre. Poi qualche rifleſ-ſione aggiugneremo ſul loro ſtile.

§. II.

Tutta l'orditura del Dramma, tutto ciò, che ne forma il nodo, e lo ſcioglimento, appartiene al Recitativo. Laonde le narrazioni, le conferenze, i rapporti, le deliberazioni vanno eſpreſſe ne' Recitativi, e diſconvengono alle Arie.

Queſte per l'altra parte debbono contenere i ſentimenti, che naſcono da quelle narrazioni, conferenze, deliberazioni, da ciò in ſomma, che fu trattato nell'antecedente Recitativo, o che dal Poeta ſi ſuppone d'eſſere ſtato trattato dietro alla ſcena. E però le Arie debbono eſſere il più puro, il più ſemplice linguaggio degli affetti, e null'altro contenere che le formole, diciam così, del dolore, dello sdegno, della tenerezza, della diſperazione, del timore, o di tal altra paſſione.

Quindi ſi vede, le maſſime, le ſentenze, le *crie*, mal convenire alle Arie. La Drammatica in generale è poco amica di queſte dommatiche merci, come quella, che intende a mettere là morale in

azione, non in precetti. Ma nelle Arie particolarmente esse non debbono entrar mai, se il Poeta non voglia estinguere nell' animo nostro tutta l' emozione, che aveavi eccitata: perciocchè il linguaggio dommatico è proprio dell'uom tranquillo. Un uomo agitato da passione quando parla non perde il suo tempo a dommatizzare, ma cerca solo di dare sfogo all' animo suo, o di muovere chi l' ascolta ad accordargli compassione, e soccorso: e per la medesima ragione nè pure si vuol dommatizzare nelle Arie, che debbono contenere il linguaggio degli appassionati.

Il celebre Metastasio in quelle Arie, che chiamansi Duetti, Terzetti, Quartetti ec. à religiosamente osservato un tal precetto: essi sono il più naturale, il più puro, il più semplice linguaggio del cuore. Per esempio in questo Duetto tra Megacle, ed Aristea (*a*):

Meg. *Ne' giorni tuoi felici*
Ricordati di me.
Ar. *Perchè così mi dici,*
Anima mia perchè? ec.

le

(*a*) Olimpiade Atto I. scena ult.

le parole ſono quelle medeſime, che vengono in bocca delle più ſemplici perſone, quando ſi amino ſcambievolmente, e ſi trovino ſul procinto di ſepararſi. Il Poeta ſi è talmente inveſtito di quello ſtato, ch'egli à cavato dal ſuo cuore quel medeſimo parlare, che queſto gli ſuggerirebbe in tali circoſtanze. Perciò i Duetti, i Terzetti, i Quartetti ec. di queſto grand' uomo fanno sì maraviglioſo effetto ſul Teatro. Ma, mi ſi permetta il vero, nelle Arie propriamente dette egli non ſempre è ſtato attento al linguaggio del cuore, e 'l buon Omero alcuna volta ſonneggia. Vaglia d'eſempio l'Aria, che chiude la terza ſcena nel terzo atto del ſuo *Demofoonte*. Quella maraviglioſa ſcena eſprime il paſſaggio, che fa il Protagoniſta da un eſtremo contento a una triſtezza eſtrema; cagionata in lui da una novella recatagli da Matuſio. L'Aria, che termina queſta ſcena avrebbe dovuta eſſere il linguaggio della coſternazione del medeſimo Protagoniſta, come in ſimili caſi à con eterna ſua lode praticato il valoroſo Poeta. Ma in queſto egli à voluto, che Matuſio, non già il Protagoniſta terminaſſe la ſcena, e sì la terminaſſe colla maſſima:

Ah che nè mal verace,
Nè vero ben si dà:
Prendono qualità
Da' nostri affetti.

E così quell'agitazione, che nata nell'animo dello spettatore dalla novella di Matusio, e cresciuta nel progresso del Recitativo dalle angustie del furioso Protagonista, avrebbe dovuto giugnere al suo colmo nell'Aria; viene dispettosamente arrestata da una massima, la quale, per giunta, se vera fosse, ridurrebbe gli uomini all'infelice stato d'inazione. Il Poeta Drammatico non dee spacciar troppe massime. Il suo dovere è di comporre in modo l'azione, che lo spettatore ne deduca da sè medesimo quella istruzione. Un Dramma intarsiato di massime scopre l'inespertezza del Poeta, il quale non sapendo dare all'azione quel colore, quella forza, che basta, per far nascere una data massima in mente allo spettatore, usurpa l'uffizio di questo, esprimendo da sè medesimo quella sentenza. In fatti i Drammatici più sentenziosi sono appunto quelli, che meno intesero la loro arte.

Le Massime adunque, o le Sentenze, che si useran-

feranno nel Melodramma, fieno rare, e breviſſime, ed abbian luogo ſolo ne' recitativi. Tai materie non convengono a verun patto alle arie, le quali debbono contenere i particolari ſentimenti delle perſone drammatiche, non princípi generali, non teſi. E il Poeta non ſi laſci ſorprendere al Quadrio il quale aſſeriſce (a), che *nelle ariette quanto più le propoſizioni ſono generali, tanto più piacciono al popolo; perchè trovandole veriſimili, o vere, ſe ne fa un capitale, per cantarſele a caſa*. La fievolezza della ragione moſtra abbaſtanza di qual valore ſia quel precetto. Nè il popolo (dicaſi con pace di quell' erudito Scrittore) è menato al teatro dal deſiderio di farſi quel capitale; nè un Poeta degno di premere le veſtigia di Sofocle, vuol derogare in menoma parte alla bellezza del Dramma, per sì miſerabile intento.

Per ſomiglianti ragioni le ſimilitudini non debbono entrar mai nelle Arie. Fu cenſurato il Maffei d'avere adoperato nella Merope una ſimilitudine tratta da Virgilio: quanto più degni di tal cenſura ſon que' Poeti, che queſta Figura adoperano nelle

Arie?

(a) Vol. 3. part. 2. lib. 2. diſt. 4. cap. 2. partic. 6.

Arie? Anche in questo punto il Metastasio si è lasciato sorprendere alla fecondità del suo ingegno. Arbace sprigionato da Artaserse (*a*), e confortato dal medesimo a uscir di Susa, dove la sua vita non sarebbe sicura, co' seguenti nobili sensi rispon- de a quel Principe generoso:

Ubbidisco al mio Re. Possa una volta
Esserti grato Arbace. Ascolti intanto
Il Cielo i voti miei:
Regni Artaserse, e gli anni
Del suo regno felice
Distinguano i trionfi. Allori, e palme
Tutto il mondo vassallo a lui raccolga.
Lentamente ravvolga
I suoi giorni la Parca, e resti a lui
Quella pace, ch'io perdo,
Che non spero trovar fino a quel giorno,
Che alla patria, all'amico io non ritorno.

Dopo un sì bello, e sì tenero Recitativo, io mi aspettava un'Aria, che racchiudesse gli ultimi, i più

(*a*) Nell' *Artaserse* Atto III. scena I.

più vivaci, i più affettuosi sforzi d'un cuore pieno di fedeltà, d'amicizia, di riconoscenza. Ma mentre già commosso da quel nobile Recitativo io mi preparava a un' impressione anche più forte, mi sento improvvisamente gelare il cuore da un' Aria, colla quale terminando Arbace quella sì passionata scena, si diverte in assomigliar sè medesimo all'*Onda dal mar divisa*, che *Bagna la valle, e'l monte*, *Va passaggiera in fiume*, *Va prigioniera in fonte* ec. E sarà mai verisimile, che un uomo agitato da un tumulto di tanti, e sì diversi affetti, nel procinto d'abbandonar la patria, e quanto à di più caro al mondo, si perda in quegli ultimi momenti a simmetrizzare spensieratamente una lunga similitudine? Si dirà forse, che essendosi detto quanto si potea di più patetico nel Recitativo, nulla restasse ad aggiugnere nelle Arie? Ma il Poeta non dee consumare nel Recitativo gli estremi sforzi della passione. Questa vuol nascere, e sollevarsi nel Recitativo; ma non altrove che nell'Aria vuol pervenire alla sua maggiore altezza. Ciò, che si è detto delle Similitudini s'intenda ancora delle Allegorie: e già prima di noi

un famoso Letterato di Francia (*a*) avea avvertita l'inverisimiglianza di quell'Allegoria messa in bocca del medesimo Arbace nell'Aria *Vò solcando un mar crudele*.

Io non intendo con ciò di derogare in menoma parte al gran nome, che l'immortal Metastasio si è sì degnamente acquistato. La Critica, quando sia rispettosa, e imparziale, va fatta su' gran modelli. Le produzioni mediocri non meritano d'arrestare l'altrui attenzione: perciocchè non essendo esse ricevute con quella favorevole prevenzione, che i gran nomi trovano in noi; i loro falli non possono abbagliarci, o sorprendere. Ma i piccioli difetti de' grandi uomini sono contagiosi. E se niuno si trovi, che a publico vantaggio modestamente gli rilevi; essi vengono ciecamente imitati come tante bellezze: da che l'imitazione de' difetti è ben più agevole che non è quella delle virtù.

Per meglio sperimentare qual danno quelle Arie di sentenze, di similitudini, d'Allegorie cagionino al Dramma, facciamo, che Megacle anzi che termi-

(*a*) Il Signor d'Alambert, *De la liberté de la Musique*, differtazione che va nelle sue *Mescolanze*.

minare colla bell' Aria *Se cerca*, *se dice* il ſuo trattenimento con Ariſtea, lo terminaſſe con una Maſſima; o pure, che gli ſteſſi perſonaggi in vece di quell' eſpreſſivo Duetto *Ne giorni tuoi felici*, ſpiegaſſero ciaſcuno con una ſimilitudine il loro ſtato: che perdita per lo Teatro! Quante volte que' capolavori della Drammatica ànno ſvegliata la compaſſione nel più intimo degli animi noſtri! come ſperare, che una lambiccata ſentenza, una ricercata ſimilitudine facciano altrettanto?

Non mancherà per avventura chi ſtimi con troppa rigidezza condannate le Arie contenenti le nominate Figure; tanto più, che alcune Arie di queſto genere ſono così belle, che eſſe furono ſempre univerſalmente applaudite. Queſto applauſo però è ad eſſe venuto da chi le à conſiderate aſtrattamente, e non come parti d' un Dramma: ſiccome non mancherebbe applauſo a una bella pittura, ancorchè impropria a quel luogo, dove foſſe veduta. Dicaſi pure ciò, che ſi vuole in favore delle Similitudini, delle Sentenze, delle Allegorie ec. le perſone di buon ſenſo le ſtimeranno ſempre proprie della Lirica, dell' Epica, della Didaſcalica, ma rare volte della Drammatica, e queſte rare vol-

te

te ſolo in bocca di perſonaggi diſappaſſionati, che narrino, deliberino, e conſiglino a mente ſerena. Il metterle in bocca di perſonaggi alterati da paſſione ſarebbe graviſſima improprietà: e perciò improprietà egualmente grave ſarebbe inſerirle nelle Arie, le quali non debbono contenere che il linguaggio degli appaſſionati.

Le Arie da noi fino a quì diſapprovate non ſolo nuocono al Dramma, ma alla Muſica altresì. Sotto quale ſpezie di Muſica, ſe t'aiti Iddio, metterà il povero Maeſtro di Cappella l'*Onda dal mar diviſa*? il modo ſarà minore, o maggiore? il canto ſarà parlante, o di gorgheggio? il movimento ſarà tardo, o preſto? Tutto è indeterminato; e il Compoſitore abbandonato a sè ſteſſo è aſtretto ad attaccarvi una Muſica precaria, e priva di ſenſo. Quando all'oppoſto, ſe l'Aria conteneſſe le più vive pennellate della paſſione cominciata nel Recitativo; egli con una Muſica adatta a quella paſſione avrebbe intenerito tutto il Teatro.

Quindi una tal Aria non à mai ſu' noſtri Teatri cagionata quella commozione, che altre Arie del medeſimo Dramma, perchè eſenti da tal difetto, cagionar ſogliono in noi; quali ſono eſempi-

pigrazia le Arie *Conſervati fedele*, *Fra cento affanni, e cento*, *Deh reſpirar laſciatemi* &c. E ſe la Muſica del Cavalier Gluck, meſſa all' *Alceſte*, Dramma del valoroſo Calſabigi, fece sì bell' effetto ſul Teatro di Vienna nel 1769. forſe a produrre un tal' effetto non contribuì poco l' attenzione, ch' ebbe il Poeta, d' evitare in tutte le Arie que' difetti, di cui quì ragioniamo.

Un' altra avvertenza vuole avere il Poeta intorno alla materia propria delle Arie, e ſi è, che queſta abbia ſtretta conneſſione con quella del Recitativo, per modo che l' Aria naſca dal Recitativo, come germoglio della radice. Crede per avventura il Lettore, che io avrei potuto traſandare queſto precetto ſenza grande ſcapito de' Poeti. Anzi è queſto per eſſi uno de' più utili ricordi; al quale ſe accordaſſero ſempre quell' attenzione, che merita, le Arie più di rado, che per ordinario non fanno, uſcirebbero di tema.

Finalmente ſi vuole avvertire, che l' intercalare, o ſia la prima parte dell' Aria, contenga un ſenſo intero: perciocchè il canto dell' Aria non termina altrimenti alla ſeconda parte, ma sì bene alla replica dell' intercalare; e però ſenza tale avverten-

za il ſenſo rimarrebbe imperfetto, e ſoſpeſo. Conoſciam bene, che queſto aſſoggetta contr' ogni dritto la Poeſia alla Muſica, che non rare volte ſnerva, e inſipidiſce le Arie, e che tende ad eſtinguere il fuoco della poetica Fantaſia là, dove più converrebbe, che foſſe acceſo. Ma fino a che i Cantanti non ſi riſolvano ad abbandonare la malvagia uſanza di terminar l'Aria alla quarta replica della prima parte, e non piuttoſto, come ſaria di ragione, alla ſeconda parte; biſognerà, che il Poeta ſoffra in pace un tal ſopruſo, e ſperi intanto, che il Buon Guſto rimetta gli occhi della mente alla virtuoſa famiglia.

§. III.

Lo Stile delle Arie debb' eſſere ſempliciſſimo: perciocchè il linguaggio del cuore non ſoffre verun ricercato artifizio. Il che non ſi potrà mai ripeter troppo a' Poeti, i quali perchè le Arie ſono compoſte di verſi lirici, danno alle medeſime talora uno ſtile anche lirico: fallo graviſſimo contro all'arte del dire. Se una perſona arſa di sdegno pretendeſſe di sfogar la ſua bile a forza d' antiteſi, e d' ampolloſe circollocuzioni, chi potrebbe contener

le

le risa, e non direbbe, che quel linguaggio tradisce chi l'adopera, dimostrando, ch'egli non à il cuore occupato da quella passione, che vuol fingere con noi?

Ma i Recitativi, contenenti per lo più le deliberazioni di publici, e importantissimi affari, poste in bocca di que'personaggi, che regolano sulla terra il destino degli uomini, esigono uno stile più sostenuto, e sublime. Quando però di mezzo a tali deliberazioni comincia a pullulare la drammatica passione, lo stile non sarà più così alto; ed a misura che quello crescerà, questo vuole andar decrescendo; finchè giunta la passione al suo colmo nell'aria, lo Stile ancora sia giunto alla sua maggiore semplicità.

SEZIONE III.

Della Musica Teatrale.

IL Melodramma composto così dal Poeta passa nelle mani del Maestro di Cappella. Le nostre Osservazioni ancora procedendo allo stesso cammino, s'aggireranno in questa Sezione sulla Musica richiesta da quel Dramma, ch' io chiamerò Musica Teatrale. Per dichiarare a mio potere la materia, che quì propongo, non gravi al mio lettore, che sulla generazione del suono, e sulla natura della Musica in genere io premetta alcune osservazioni facilissime, ed accomodate alla portata d'ognuno: dovendo tali osservazioni servir di princípi alle regole appartenenti allo stile della Musica Teatrale, e in altre Sezioni ancora a quelle, che riguarderanno la Decorazione, e la Danza Teatrale.

CAP.

C A P. I.

Della Musica in generale.

§. 1. Quali sieno i fonti dell' Estetico di questa Facultà. §. 2. Differenza tra la Musica antica, e la moderna. §. 3. Dove consista il Patetico della Musica. §. 4. Altra differenza tra la Musica antica, e la moderna.

§. I.

L'Oscillazione d'un corpo sonoro produce nell'aria, che lo circonda, un ondeggiamento simile a quello, che produce nell'acqua d'un lago l'urto d'un sassolino, che vi sia lanciato, o d'un uccello, che vi s'immerga. I quali ondeggiamenti in ciò differiscono tra loro, che quello dell'acqua circolarmente, quello dell'aria sfericamente si diffonde: esercitando l'aria compressa l'elasticità sua per tutti i lati. E' il centro di questa sfera occupato

 dal

dal corpo ſonante, la ſuperficie è formata dall'onda, che ſia da sì fatto centro la più lontana; e coloro, che ſi trovano dentro queſt' ampia sfera, aſcoltano il ſuono, che parte da quel centro. Queſto ſuono uno, o un altro tuono darà, ſecondochè diverſo grado avrà d' acutezza; giacchè Tuono altro non è che il grado d'acutezza d'un ſuono.

Naſce queſta diverſità d'acutezza dal diverſo numero d'oſcillazioni, che in un determinato tempo può eſeguire un corpo ſonoro, le quali cagionano diverſo numero d'ondeggiamenti nell' aria, e d'urti nell'organo dell'udito. Conciofiachè l'eſperienza à dimoſtrato I. che ſe due corde d'egual groſſezza fanno in un medeſimo tempo un medeſimo numero d'oſcillazioni; eſſe ſono all' uniſono, ciò è, danno lo ſteſſo tuono ambedue. II. Che ſe nel tempo, che la prima farà un' oſcillazione; l'altra ne farà due, queſta darà l'ottava alta del tuono di quella. Se ne farà quattro darà la doppia ottava; ſe otto, la tripla ottava , e così in infinito, moltiplicando per due il numero dell'ottava vicina. E in conſeguenza ſe per contrario mentre una corda farà otto oſcillazioni un'altra ne farà quattro, queſta darà l' ottava baſſa del tuono

di

di quella. Se due, la doppia ottava baſſa; ſe una, la tripla ottava, e così in infinito, dividendo per due il numero dell' ottava vicina. III. Che ſe mentre una corda farà due oſcillazioni, un' altra ne farà tre; queſta produrrà la quinta del tuono di quella. IV. Che ſe in tempo, che l' una farà quattro oſcillazioni, l' altra ne farà cinque; ſi avrà da queſt' ultima la terza maggiore. V. E che in fine ſe mentre la prima eſeguirà cinque oſcillazioni, l' altra n' eſeguirà ſei; queſta darà la terza minore.

Da ciò ſi vede, che la ſimmetria è l' origine della conſonanza de' tuoni. E ſe i Maeſtri di Muſica inſegnano, che la più perfetta conſonanza è l' Uniſono, indi l' Ottava alta, e baſſa, di poi la Quinta, la Terza ec. la cagione di queſti vari gradi di perfezione, che ſi oſſervano nelle conſonanze, è faciliſſima a rinvenire dopo ciò, che ſulla ſimmetria fu da noi ragionato. L' Uniſono, a cagion d' eſempio, è la più perfetta conſonanza: perchè dovendo i ſuoi tuoni mandare a un tempo eguale, egual numero di percoſſe all' organo dell' udito; tal conſonanza è una ſimmetria, che naſce dalla ragion d' uguaglianza, che a' ſenſi è la più dolce di tutte le ſimmetrie. E ſe dopo l' Uniſo-

no la più perfetta consonanza è l'Ottava; ciò avviene, perchè è una simmetria fondata sulla ragione multiplice, che dopo la prima è la più grata di tutte le simmetrie. Co' medesimi princípi agevolmente si spiega, perchè la quinta sia una consonanza più perfetta della terza maggiore, e questa più della terza minore; e colla facilità medesima, se uopo il richiedesse, si potrebbe ancora spiegar la cagione delle dissonanze. Tanto è vero, che unico, semplicissimo, costante è il principio dell'Estetico, e della bellezza sensibile, sì naturale, come artifiziale.

Non è però la combinazione simultanea, o successiva delle consonanze (in cui consiste la Musica Armonica) l'unico fonte dell'Estetico della Musica. Esso tre altri ne à, e sono 1. la varia durata delle note, ch'è l'oggetto della Musica Metrica. 2. la varietà de' movimenti o tardi, o presti, ch'è l'oggetto della Musica Ritmica; e 3. la varia intensità de'tuoni o deboli, o forti, simile a quella de'colori nella Pittura. Ma di essi a me non occorre di ragionare particolarmente.

§. II.

§. II.

E' la moderna Mufica (che d egl' Italiani riconofce la fua perfezione, come l' antica da'Greci (*a*)) in quefta parte ben fuperiore all' antica: avendo un Eftetico ben più ricco, più vario, più artifiziofo che l' antica non ebbe, l' Eftetico della quale fu sempliciffimo. Tre invenzioni foprattutto contribuirono a rendere in ciò sì diverfe quefte due fpezie di Mufica. La prima fu quella del Contrappunto, Facultà ignota agli antichi, ficcome oggimai fi conviene tra gli eruditi dopo le pruove datene dal chiariffimo Padre Martini. La feconda è quella degli odierni caratteri muficali, più facili, e più comodi affai degli antichi, i quali non poteano sì diftintamente, e sì chiaro efprimere i concetti del Compofitore. L'ultima è l'invenzione di ftromenti contenenti più ottave che quelli adoperati da' Greci, niuno ftromento de' quali forpafsò mai le

(a) La Mufica ebrea dovette effere perfettiffima, anzi fuperiore a quella di qualunque altra Nazione antica, o moderna, come non farebbe malagevole a dimoftrare, fe il noftro iftituto il permetteffe. Ma i progreffi fatti in quefta Facultà da un popolo, come fu l' ebreo, durante la fua Republica, per religione, e per genio, fegregato dal commercio d'ogni altra nazione, morirono con quefta Republica, e nulla contribuirouo alla perfezione di quella Mufica, che fi propagò per tutte le colte Nazioni dell' antichità.

le tre ottave, per quanto da quelle notizie si ritrae, che fino a noi pervennero della loro Musica stromentale. E' chiaro, che una Musica, la quale di tali invenzioni faccia buon uso, arricchirà il suo Estetico ben più agevolmente che un' altra, la quale non abbia potuto trarne profitto. Ma vengasi al Patetico di quest' Arte.

§. III.

Ciascuna passione porta seco un tuono di voce particolare, e molto diverso dalla voce dell' uom tranquillo. In fatti noi senza vedere una persona, e senza sapere l' attuale stato dell' animo suo, dal solo tuono della sua voce ci accorgiamo non solamente s' ella sia attualmente commossa da passione, ma ancora qual sia, se lo sdegno, o l' allegrezza, o il timore, quella, onde vien posseduta. Gli antichi Oratori distingueano molto bene questi tuoni propri di ciascun affetto: e Gracco, per intonargli più sicuramente nell' aringare, solea nascondere dietro a sè uno schiavo, il quale con un flauto gli suggeriva or l'uno, or l'altro di tai tuoni,

se-

ſecondochè convenivano alle diverſe parti della ſua diceria (*a*).

Ora il Patetico della Muſica conſiſte nell' imitazione di queſti tuoni, per mezzo della quale eſſa ci diſpone gagliardamente al concepimento di quelle date paſſioni, a cui gl' imitati tuoni appartengono; riproducendo nell' Immaginazione l' idea di que' movimenti d'animo da noi altra volta provati nell' aſcoltare sì fatti tuoni. Per eſempio, un tuono compaſſionevole richiama nella mia Fantaſia l' idea di tuoni ſimiglianti da me aſcoltati altra volta in bocca di perſone infelici; e con tali idee ſi riaccendono ancora l' idee confuſe de' ſentimenti di compaſſione da me allora provati; per quel compleſſo, che ſi trova neceſſariamente nelle idee, che già furono a un tempo medeſimo preſenti allo ſpirito. Non altrimenti il ritratto d' una perſona temuta, amata, odiata, ci ſveglia que' medeſimi affetti, che già ne ſvegliò la perſona, che è l' archetipo di quella imitazione, o ritratto. Tale appunto è il modo, onde il Patetico della Muſi-

ſi-

(a) Cic. *de Orat. lib.* 3.

ſica opera ſullo ſpirito umano. Nè queſta azione riman nello ſpirito, ma paſſa alla noſtra macchina altresì. Avvegnachè a quelle idee confuſe d'affetti altra volta ſperimentati corriſponde, e, dirò così, echeggia nella noſtra macchina una mozione ſimile a quella, che allora accompagnò le mentovate agitazioni dell'animo.

Di qui ſi vede, che il Patetico non ſolo della Muſica, ma di tutte le Arti piacevoli opera ſulla parte meccanica degli affetti, mediatamente però, non già immediate, come fa ſugli organi de' ſenſi. Io nondimeno porto opinione (che che ſe ne debba parere a' profondi Fiſici, quello, che non ſon io) che la Muſica abbia un' azione anche immediata ſulla meccanica delle paſſioni, ciò è, ſu'nervi, a cui queſta meccanica è appoggiata. E primieramente egli mi par fuori di dubbio, che tra' nervi del corpo umano alcuni ſieno particolarmente deſtinati a ſervire alle paſſioni (che io *Nervi Diatetici* chiamerò per innanzi) e queſti ſono quelli, che ſerpono per le regioni del petto, e del ventre, i quali appartengono per la maggior parte al paio vago, all'intercoſtale, e a qualche diramazione

ne ancora del quinto paio (*a*). Una giornaliera esperienza può fare accorgere ognuno, che a qualunque movimento d'affetto corrifponda infallibilmente un altro moto nelle anzidette regioni della noftra macchina. E da quefte agitazioni, che ivi fperimentiamo ogni volta che da paffione fiam poffeduti, furono indotti gli antichi a ftabilire in quelle regioni la fede degli affetti, verbigrazia quella dell'amore nel fegato, dell'ira nel fiele, del rifo nella milza, e così degli altri. Dall'intima conneffione, che il movimento di tai nervi à colle paffioni, avviene ancora, che qualora il particolar fiftema di quelli da morbofa cagione venga alterato, l'Uomo pruova de' trafporti di meftizia, di fdegno, d'allegrezza fenza motivo, e fenza che l'animo fuo fia occupato da alcun obbietto di quelle paffioni. Ond'è, che nel tempo, che quelle cagionevoli perfone foffrono tai ciechi movimenti d'animo, effe d'ordinario fi lagnano d'una particolar contrazione de' nervi del petto, e delle parti vicine. Dall'uffizio, che i nominati nervi preftano

(a) Qualora però fi vuole, che a quefti nervi appartenga il miniftero delle paffioni, con ciò non s'intende altrimenti negare, che effi nelle funzioni vitali vengano ancora impiegati.

no alle paſſioni, avviene in oltre, che ogni paſſione à la ſua fiſonomia particolare: perciocchè eſſi nervi, e in iſpezie quelli del quinto paio, mandano delle ramificazioni alle diverſe parti del volto, le quali ramificazioni vengono irritate dal moto, che negli affetti concepiſcono quelle, che ſcendono verſo il petto, e che noi tra'nervi diatetici annoverammo. Di qui vien pure il pianto, che accompagna la meſtizia, l'allegrezza, la compaſſione, ed altri affetti, il riſo, che altri ne accompagna, e la voce tremola, e quaſi ſaltellante, che gli accompagna tutti: eſſendo queſti effetti dell'irritamento de' medeſimi nervi diatetici, e in particolare delle diramazioni, ch'eſſi mandano alle glandole lagrimali, a'muſcoli delle guance, alla bocca, al diaframma, o ſetto traſverſo, e alla laringe. Da ciò finalmente avviene ſecondo il Willis, che una delle maggiori differenze, che paſſa tra la ſtruttura del noſtro corpo, e quella del corpo de' bruti, conſiſta nella moltitudine de'nervi, che noi abbiamo verſo il petto, e le viſcere, là dove i bruti pochi ne ànno: mercecchè non eſſendo eſſi capaci d'affetti, non ànno meſtieri de'nervi, che in quelle regioni di noſtra macchina al miniſtero

degli affetti ſon deſtinati, ma ſolo di quelli, che vengono impiegati alle funzioni vitali (*a*). Tutto ciò conferma ſempre maggiormente, trovarſi in noi una claſſe di nervi addetti all' uffizio delle paſſioni, e queſti eſſere propriamente quelli, che Diatetici noi abbiam nominati.

Sembra in oltre manifeſto, che i noſtri nervi, come altrettante corde d'uno ſtromento, abbiano un tuono determinato. E' nell' Acuſtica un indubitato principio, che un ſuono qualunque metta neceſſariamente in moto tutti que' corpi, che ſi trovano dentro la sfera dell' ondeggiamento, ch' egli forma nell' aere, ſe queſti corpi abbiano un determinato tuono, e propriamente l' uniſono, o altro conſonante a quel ſuono; e che per lo contrario non dia movimento alcuno a quegli altri corpi, che non ànno un tuono determinato. Ond' è, che da un ſuono ſtromentale, o vocale, oſſerviam non di rado moſſe non ſolo le corde di ſtromenti muſicali compreſi in quella sfera ondeggiante, ma i criſtalli ancora, i vaſi d'argento o d' altro metallo, i ve-

(a) Non so tuttavolta ſe i Fiſici ſien contenti di queſta ragione del Willis; a me parendo, che ſenza ricorrere alle paſſioni la ragione di tal differenza ſi trovi nella differenza, che paſſa tra il ſito della macchina umana, e'l ſito di quella de' bruti. Perciocchè le funzioni vitali in un corpo ſituato orizzontalmente, qual è quello de' bruti, non ànno biſogno di tanta forza, di quanta ne ànno in un corpo perpendicolarmente ſituato, com' è l' umano, parte de' cui fluidi deve aſcendere *verticalmente*.

i vetri delle fineſtre, e qualunque altro corpo in cui s' incontri per caſualità un tuono, che faccia conſonanza con quello, che riſuona attualmente. Ma noi ſperimentiamo tai ſcotimenti anche ſu'noſtri nervi; talmentechè nell'aſcoltare un ſuono ſoffriamo talora un tremore in alcun luogo della noſtra macchina. Dunque i noſtri nervi ànno anch'eſſi un tuono determinato, o, che vale il medeſimo, ſono diſpoſti a un determinato ſuono. Di qui ſiegue 1. che eſſi dovranno eſſere immediate, e neceſſariamente moſſi da una Muſica, che adoperi ſuoni conſonanti a quelli, a cui eſſi trovanſi dalla natura diſpoſti, 2. che un modo muſicale fondato ſopra ſuoni conſonanti a quelli de' nervi diatetici, moverà neceſſariamente, e immediatamente tai nervi, e per quella corriſpondenza, che paſſa tra il movimento di queſti e le paſſioni dell'animo, il loro *oſcillamento* ne deſterà quella paſſione, che corriſponde a quel dato moto prodotto in eſſi.

Tali ſono le rifleſſioni natemi in mente, che mi rendono aſſai veriſimile l'azione immediata della Muſica ſul *meccaniſmo* de' noſtri affetti. La quale immediata azione pare, che venga confermata dal dominio, che gode la Muſica ſull'animo umano, mag-

maggiore di quello, che altra qual si voglia Facultà ne fa sperimentare; ma soprattutto dagli effetti puramente meccanici, che non di rado produce, e dalla sua efficacia nella cura delle malattie, osservata fin dagli antichissimi tempi, e riconosciuta anche oggi in più occasioni, e segnatamente nella guarigione di quegl' infermi, che la Puglia chiama Tarantolati. I quali effetti nè della Pittura, nè della Scultura, nè si narraron mai di qualunque altra delle Belle Arti.

O' creduto dovere esporre in breve il mio sentimento intorno all'azione immediata della Musica sul *meccanismo* delle passioni: perchè potrà in alcun modo contribuire nel capitolo seguente a determinar lo stile della Musica Teatrale.

§. IV.

Nel Patetico (convien confessarlo) la moderna Musica è molto da men dell' antica. Pervennero i Greci a sì perfettamente analizzare questa parte della lor Musica, ch' essi in breve tutti i modi ebbero rinvenuti propri ad eccitare, e regolare

lare una data passione (*a*). Ed a ciascuno di questi modi corrispondeva ordinariamente tal passione nell' animo di chi ascoltava, come ce lo attestano concordemente gli antichi, i quali faceano testimonianza di ciò, ch' essi medesimi sperimentavano nell' animo loro, e in altrui, e come la Storia medesima il conferma (*b*). Senza che, se il modo lidio esempigrazia non avesse ordinariamente mossi gli ascoltatori ad allegrezza, per pochi, e rari esempi, che di un tal effetto si fossero osservati, non si sarebbe potuto assolutamente affermare, che quel modo svegliasse l' allegrezza, e molto meno avrebbe potuto convenire ognuno (come pur convenne) nel pensiero d' adoperare non altro che quel modo, quando volesse disporre gli animi a questo affetto.

Cli

(a) Il modo frigio per esempio appo questa Nazione ispirava lo sdegno, e gli spiriti marziali, il lidio portava all' allegrezza, e alla danza, e così degli altri.

(b) E' su tal proposito assai noto il fatto di Timoteo, che col modo frigio mise in furore Alessandro, e 'l fece correre all' armi, ma che cangiando a un tratto il frigio in dorico, rasserenò il furibondo Monarca. Del canto d' Olimpio, famoso Musico, sappiamo da Aristotile, che ispirava maraviglioso estro negli animi. E Plutarco (*de Musica*) rapporta, che Terpandro, altro Musico eccellente, col mezzo dell' arte sua sedò in Isparta un tumulto. Degli Spartani medesimi si narra, che in guerra adoperavano canti dolci per raffrenare la temerità, ma che combattendo un giorno contro i Messeni, il Musico Tirteo accortosi che piegavano, cambiando il lidio in frigio ottenne loro la vittoria, col riaccendere per mezzo del modo frigio il coraggio, che il lidio aveva ammorzato. Narrasi in oltre, che una Musica di precipitato, e celere movimento accese tal furore in alcuni giovani, ch' essi corsero ad incendiar l' abitazione d' una Cortigiana; ma che il Musico per consiglio di Pitagora cangiando modo, tranquillò l' animo di que' giovani. Similmente di Pitagora è fama, ch' egli colla Musica serenasse l' animo d' un giovane, delirante per amorosa passione. Lo stesso mezzo leggesi, che spesse volte adoperasse Teofrasto, a calmar l' animo de' furiosi.

Gli antichi adunque da una Musica povera traevano maggior vantaggio che non facciam noi da una, ch'è doviziosissima. Se si dimandava a un Greco qual modo si richiedesse, per insinuare in noi una data disposizione, egli sapea bene a qual s'appigliare. Ma questa dimanda medesima sarebbe oggi contorcere il più valente Maestro di Musica, che s'abbia l'Italia: vedendo noi spesse volte un'aria per esempio composta nel modo minore d'effaut, che prima ci era stata cantata nel maggiore d'ellamì, e una, che fu parlante, divenire aria di gorgheggio, e quella, che altra volta tardamente procedea guidata dalla flemmatica misura binaria, tornarci poi innanzi, quasi di galoppo, sotto il frettoloso tempo a cappella.

Non è già, che i moderni Compositori non riescano talvolta nel Patetico: ma costa loro un continuo sforzo d'ingegno, e spesso inutile, ciò, che i Greci otteneano con una semplice osservanza delle regole di quella parte della Musica. Tra' nostri Compositori e i Greci quel divario passa, che passar suole tra chi ignori le regole dell'aritmetica pratica, e un altro, che francamente sappia eseguirle. Può avvenire, che l'uno così esattamente,

come l'altro, giunga a ritrovare il numero dimandato: ma il primo vi ſarà giunto tardi, e a ſtento, il ſecondo preſto, e agevolmente. Il primo dubiterà ſempre d'avere errato, ne ripeterà mille volte il calcolo, e non uſcirà mai d'incertezza: il ſecondo, ſicuro dell'infallibilità delle ſue regole, troverà in queſte medeſime una pruova ben certa dell'eſattezza dell'operazione.

Tre ſono, s'io ben m'appongo, le cagioni, che renderono il Patetico dell'antica Muſica così regolare, e così certo, e quello della moderna sì incerto, e sì diſordinato. La prima è la differenza dell'Eſtetico dell'una da quello dell'altra. Una Muſica, che faccia pompa d'un eſtetico troppo ricco, troppo vario, e ricercato, impediſce neceſſariamente l'impreſſione, che i ſuoni da eſſa poſti in opera, potrebbero fare ſullo ſpirito, e ſulla macchina di chi aſcolta. In una melodia composta di rapide note, di trilli, d'arpeggi, di volate, di mordenti, di gruppi, di sbalzi, appena un ſuono giugne a toccare i nervi uditori, che già la ſua azione è totalmente cancellata da quella d'un altro ſuono, che ſopraggiugne all'iſtante, e ch'è incalzato da una folla d'altri di non maggior durata.

rata.

rata. Allo ſpirito non è conceduto agio di diſcernervi i tuoni ſimili a quelli, ch' egli ſperimentò patetici altra volta, nè agio alla Fantaſia, ed alla Memoria, di riprodurgli, e di riconoſcere le idee affettuoſe, compleſſe con quelle di sì fatti tuoni. Più indiſcernevoli ancora, e più incerti rende i tuoni allo ſpirito l' armonia contemporanea di più note, maſſime qualora, come per lo più accade, vanno alle conſonanze unite le diſſonanze.

Se una tal Muſica niun' azione può avere ſulla Fantaſia, e ſulla Memoria, molto meno può averla su' nervi diatetici: perciocchè quell' *oſcillazione*, che un tuono avea ſopra di eſſi cagionata, cominciata appena viene interrotta da un' altra tutta diverſa dalla precedente. L' eſperienza dimoſtra, che eſeguendo una tal Muſica vicino a ſtromenti, che ſtiano in ripoſo, niuno di eſſi ne ſarà ſcoſſo, nè obbligato a riſonare, come ſicuramente il ſarebbe da un' altra, che tuoni più chiari, e più fermi poneſſe in uſo. Perciò la Muſica antica, la quale non ebbe un Eſtetico sì ricercato, avea maggiore azione ſu' nervi diatetici, ſulla Fantaſia, e ſulla Memoria, da' quali dipende il Patetico della Muſica.

La seconda ragione è l'idea, che ànno della Musica i moderni Maestri, diversa da quella, che n' ebbero gli Antichi. Oggi è questa trattata come un' Arte destinata principalmente al piacer dell' udito: tutti coloro, che la professano, ad altro quasi non mirano che a renderla commendabile all' orecchio. Quindi è, ch' essi rinvennero le vere, ed invariabili leggi della melodia, e dell' armonia, ma niuna di quelle, che appartengono al Patetico dell' Arte.

I Greci per lo contrario riguardavano la Musica non tanto come destinata ad appagar l' orecchio, quanto a muovere, e regolare le passioni, ch' essi dirigeano per mezzo di questa piacevole Disciplina a' più perfetti oggetti, e più degni dell' animo umano. E' la Musica, così adoperata, la più efficace ministra delle Virtù. Quindi Ateneo ci assicura, che colla Musica insegnavano i Greci i doveri della Religione, e della Morale, e le azioni, e gli esempi degli uomini illustri. Dal che si può comprendere ciò, che scrive Polibio (*a*) di due popoli d' Arcadia, l' un de' quali adottando l' uso

(a) Lib. 4.

uſo della Muſica divenne virtuoſo, e colto, l'altro diſpregiandola ſi rimaſe barbaro, e vizioſo.

Nè pur nelle feſte, nelle allegrezze, nelle nozze, ne' conviti la Muſica greca perdea di mira il ſuo ſcopo. Il Cantore laſciato da Agamennone preſſo a Clitenneſtra non ſi applicava a divertire quella Principeſſa con una Muſica puramente eſtetica. Egli attendeva a fomentarle nell' animo l' amore dell' aſſente marito, e delle virtù neceſſarie a una regnante: talmentechè Egiſto non potè trarre a' ſuoi voleri la Principeſſa, ſe prima non ebbe tolto del mondo il ſuo Cantore.

Ma come erano giunti i Greci a formare sì giuſta idea della Muſica? condotti dalla loro propria eſperienza. Eſſi erano ſtati iſtituiti per mezzo della Muſica, e a queſta erano debitori della loro cultura. Lino, Orfeo, Cadmo, Anfione, da' quali erano ſtati invitati ad abbandonare una vita brutale, che in compagnia delle fiere aveano fin allora menata, e a godere ſotto la protezion delle leggi le dolcezze della civile ſocietà; di quella ſi erano ſerviti ad umanare, diciam così, quegli animi ferini. Perciò fu di eſſi allegoricamente favoleggiato, che al ſuono della lira foſſero perve-

nuti ad ammanſir le fiere, e a indurre i ſaſſi ſteſſi a edificar le città. Per mezzo della Muſica quegli uomini, che fino allora poco degni erano ſtati di queſto nome, e che forſe nè pur penſato aveano d'eſſer tali, cominciarono a guſtar le delizie d'una vita ſocievole, e ſola degna di ragionevoli creature. Con un canto accompagnato dall'accordo d'un muſico ſtromento furono loro inſegnati i doveri verſo l'Eſſere Supremo, promulgate le leggi d'una patria naſcente, iſtillate le maſſime della giuſtizia, dell'amiſtà, dell'amor coniugale, l'urbanità, la beneficenza, la compaſſione verſo i loro ſimili, il coraggio militare (*a*).

I Greci adunque, che aveano in loro ſteſſi ſperimentata l'efficacia della Muſica ad accendere, e governare le paſſioni, furono dalla lor propria eſperienza iſtruiti a formare la vera idea di queſta Diſciplina. Quindi derivò l'alta conſiderazione, in cui queſta venne tra loro. Pitagora, a cagion d'e-

(a) *Silveſtres homines ſacer interpreſque Deorum*
Caedibus, & victu foedo deterruit Orpheus;
Dictus ob hoc lenire tigres rabidoſque leones.
Dictus & Amphion Thebanae conditor arcis
Saxa movere ſono teſtudinis, & prece blanda
Ducere quo vellet. Fuit haec ſapientia quondam
Publica privatis ſecernere, ſacra profanis;
Concubitu prohibere vago, dare iura maritis;
Oppida moliri, leges incidere ligno.
Hor. *de Ar. Poet. v.* 391. *& ſeqq.*

d'esempio, la riguardava come la sorgente di tutta la morale; e però esigea da' suoi Discepoli, che colla Musica principiassero, e terminassero la giornata (*a*). Platone (*b*) ne parla come del più caro presente del Cielo, e „ come donata dagli Dei „ non pel solo diletto dell'udito, ma per ristabi„ lire nell'anima l'ordine, e l'armonia, e per „ bandirne l'errore, e la voluttà „. Il medesimo linguaggio tennero gli altri Filosofi di quella Nazione, e Plutarco sopra tutti, il quale non v'à virtù intellettuale, nè morale, che dalla Musica non derivi. In effetti che non doveano essi attendere da un' Arte destinata a sì nobil uso? Non è egli vero, che il mezzo più spedito di giugnere all'acquisto delle virtù dell'intelletto, e dell'animo, consiste nelle passioni vivaci, ma governate dalla ragione?

Di quì apparisce il torto, ch'ebbero que' moderni, i quali non badando all'indole della Musica greca, e di questa giudicando come della nostra, di stravagante e di ridicola tassarono la stima, che gli antichi ne aveano concepita.

H 4 Que-

(a) Jambl. *Vita Pyt.* c. X. (b) Ap. Plutarc. *De Superst.*

Queſto vantaggioſo concetto, che i Greci formarono della Muſica, gli portò a coltivarla con ſommo ſtudio, non tanto in quella parte, che la rende grata all'udito, quanto in quella, che muove l'animo. Ed eſſi ne fecero un articolo sì eſſenziale dell'educazione, che Temiſtocle fu avuto per incolto, e per incivile, perchè eſſendo ſtato richieſto di toccar la lira in un convito, riſpoſe, ch' „ egli non ſapea trattarla, e che ſpendea la ſua „ applicazione a render florida, e formidabile la „ ſua Patria (*a*) „. I più gravi tra' loro Sapienti, i più conſumati tra' loro Filoſofi preſero a profeſſare sì elegante, ed util Arte (*b*). E queſta è appunto, a mio intendere, la terza ragione del maggior grado di regolarità, e di certezza, che godeva il Patetico dell' antica Muſica in paragon della noſtra. Perciocchè quella fu profeſſata dal fiore della letteratura d'una Nazione, appo la quale le Belle

(a) Plutarc. *in Themiſt.*

(b) I nomi de' due Maeſtri di Muſica di Socrate gli abbiam da Laerzio: eſſi furono Damone, e Lampone famoſi Muſici di que' tempi. Di Platone ſappiam da Plutarco, ch'ebbe per Maeſtri Dracone ateniese, e Metello agrigentino, altresì famoſi ne' loro dì. Arceſilao imparò la Muſica da Santo, celebre Muſico ateniese: per nulla dire in particolare de' Pitagorici, i quali, come dianzi accennammo, colla Muſica cominciavano, e terminavano la giornata. Scriſſero poi di queſt' Arte i più grandi uomini, che la Grecia vantaſſe, e fra queſti Simmia, Ariſtotile, Teofraſto, Ariſtoſſeno, Democrito, Epicuro, nomi illuſtri nella greca Filoſofia, e lo ſteſſo Antiſtene, iſtitutore della ſetta Cinica.

Belle Arti giunſero a un ſegno, al quale non pervennero altrove nè prima, nè poi; d'una Nazione di guſto ſiſtematico, e preſſo la quale un tal guſto degenerava in una ſpezie di mania, che volea ſuggettare a ſiſtema qualunque più ritroſa Diſciplina; d'una Nazione in fine, che formicava di ſublimi ingegni, i quali portavano allo ſtudio della Muſica un talento educato tra le ſcienze, e le Belle Arti. Qual maraviglia, che la Muſica Patetica, coltivata con tanto impegno da una tal Nazione, diveniſſe ordinata, e ſiſtematica, e giugneſſe a tanta perfezione?

Ma tra noi l'opera ſta tutta altrimenti. E' vero, che, la buona mercè di Dio, il noſtro ſecolo non cede in cultura a qualunque più florida età della Grecia. Ma coloro tra noi, che profeſſano la Muſica, non ſono quegli ſteſſi, che ampliano tutto dì i confini delle umane cognizioni, come avveniva tra' Greci: che anzi i noſtri Filoſofi ſi recano per lo più a una cotal onta di ſaper ricercare dilicatamente uno ſtrumento. Ed oggi la coſa è giunta a tale, che quelli tra loro, che ànno il farnetico d'oſtentarſi impaſſibili, e che affettano uno ſtoico contegno, fanno pompa d'inſenſibilità, e di tedio

tedio per qual ſi voglia ſpezie di concento: letteraria ipocriſia, che nuderebbe ſaporitamente i denti al feſtevole Menchenio. Non eſſendo adunque in oggi la Muſica eſercitata da' noſtri Filoſofi, non potè il ſuo Patetico profittar molto, come quello, che non può ſenza la ſcorta della Filoſofia andare innanzi. Onde di tutti i progreſſi di quell' arte profittò il ſolo ſuo Eſtetico, al quale baſta il giudizio dell' orecchio.

Siamo entrati in queſte conſiderazioni ſulla Muſica antica, e moderna, perciocchè quello, che abbiamo ſu tal ſuggetto oſſervato, gioverà a meglio intendere ciò, che coſtituirà la materia del capo ſeguente. Al che conduce ancora l' aver notato quanto il Patetico della noſtra Muſica ſia tuttor lontano dalla ſua perfezione, e qual cammino, per giugnervi, dovrebbe tenere: perchè quando manchi in queſta parte, non ſolo non può ſperare di ricercarci d' un piacer dilicato, e durevole; ma ancora ſtranamente eccliſſa la bellezza del noſtro ſpettacolo.

CAP.

C A P. II.

Stile della Musica Teatrale.

§. 1. *Prima legge di questo stile*. §. 2. *Seconda legge*. §. 3. *Terza legge*. §. 4. *Avvertenze sullo stile proprio di ciascuna passione*. §. 5. *Libertà che si attribuiscono i Cantanti sullo stil Teatrale*.

§. I.

FU la Musica Teatrale ammessa nel nostro spettacolo per dare maggior forza alle parole del Dramma, a cui va unita, e col quale à un medesimo, e comun fine, qual è il movimento d'una determinata passione (*). Di quì nasce il particolare stile, onde abbisogna questo genere di musica destinato a un tempo stesso a sostener la parola, e a muovere gli affetti.

Or

(*) Ved. il cap. 2. della I. Sez.

Or primieramente *Lo stile della Musica Teatrale vuol poche note*. Perciocchè una Musica troppo rinzeppata di note, sieno simultanee, o successive, è incapace di patetico, siccome nel capitolo antecedente fu dimostrato. Si aggiunga, che quel frastagliamento, che una continuazione di brevissime note cagiona alla voce dell'Attore, scoprirebbe l'artifizio del Compositor della Musica: e l'aperto artifizio è, siccome ognun sa, vietato nell'azione drammatica, come distruttore d'ogni verisimile.

Nè la sola ragione, ma l'esperienza altresì maravigliosamente conferma l'esposta legge dello stil teatrale. Si esamini qualunque Musica, che sul Teatro sia riuscita patetica: vi si troveranno sì poche note, che in un solo di que' mortali gorgheggi, ch' ànno oggidì tanta voga, se ne potrebbero contare assai più. Nè si troverà mai, che un canto composto d'una moltitudine di note sia riuscito patetico sul teatro, nè proprio ad aggiugner forza al sentimento delle parole. Potrà bene un tal canto riuscir piacevole all'orecchio. Ma oltre che questo piacere è ben insipido in confronto di quello, che ne verrebbe dal movimento del cuore; egli è un fare abuso delle Belle Arti l'adoperar l'estetico del-

le

le medesime disgiunto dal patetico; massimamente nell'Opera in Musica, la quale, come si è detto, adopera quelle Arti a solo fine d'aggiugner polso, e sostegno alla passione drammatica, di che è incapace l'estetico di quelle. Un effetto anche osservabilissimo di queste due differenti ragioni di Musica ne somministrano i fanciulli. Essi a una Musica di rare note composta, sia strumentale, o vocale, danno segni di godimento, e si mettono a ballonzare a lor modo: niuno però di tai segni danno a un'altra, che sia troppo carica di note. Ma d'un'esperienza anche più manifesta ne fornisce quella sonata, che dall'essere adoperata alla guarigione de' Tarantolati, *Tarantella* è detta volgarmente. Questa sonata maravigliosa, che sì straordinari effetti cagiona sullo spirito, e sulla macchina di quegl'infermi, è composta d'appena venti tuoni nè troppo acuti, nè gravi: e perderebbe tutto il valor suo, nè alcuno più di tali effetti cagionerebbe, se un sonatore s'avvisasse di sminuirla, com'essi dicono, cambiandola in un tritume di moltissime, e velocissime note.

§.II.

§. II.

Questo stile abborrisce egualmente i tuoni troppo acuti, e i troppo gravi. Il patetico consiste nel mezzo.

Comparve, poco tempo è, sopra uno de' più illustri Teatri d'Europa una valente Cantatrice, dotata di voce sì acuta, che non avea forse avuta mai la pari in questo genere. Costei con una voce da calderino si tirò la maraviglia di tutti; ma non altro potè ottenere che maraviglia. Quella sua voce non solamente era incapace di servire alla drammatica passione, ma non appagava nè pur l'orecchio; siccome non lo appagano que' passi eseguiti sull' estremo manico d'un violino. La stessa impossibilità a rendere il patetico s'incontra nelle voci troppo basse. La sperienza è ben facile: scegliete un canto, che vi muova; trasportatelo ne' tuoni più acuti, o ne' più gravi; questo basterà, per fargli perdere tutto l'affettuoso. Di qui si comprende come i Greci avessero potuto riuscir sì bene in questo genere di Musica, non ostante che, come dicemmo, niuno strumento avessero mai conosciuto, che più di tre ottave abbracciasse.

E' que-

E' questa sorta di Musica amica di tuoni temperati, perchè ella, se voglia muovere, deve imitare la voce dell'Uomo; la quale non eccede in tuoni troppo acuti, o troppo gravi. E quelle rare voci, che danno in uno di questi eccessi, sentendo assai del ridicolo, mal converrebbero alla tragica gravità.

§. III.

Lo stil teatrale ama il canto parlante, non quello di gorgheggio. Volete voi un potentissimo specifico, per togliere ogni forza a qual canto, che sperimentate più energico? Disseminatevi una competente dose del più bel gorgheggio del mondo. Questa maniera di canto ripugna assolutamente alla Musica vocale. Poichè uffizio di questa è di dare tal forza alla parola, che l'idea a quella unita sia vivamente riprodotta nello spirito. Or un' A, un' E, un O, gorgheggiato durante la valuta di più note, e talora di più battute, nulla dicono allo spirito: e questo mentre più ansiosamente cerca di penetrare lo stato dell' animo di personaggi, che l' interessano, sente cominciare quel lungo sbadi-

diglio, il quale coll' offerta d'uno ſtraniero piacere eſtingue, in vece d'accreſcere, il piacer patetico. E poi non è forſe un' intollerabile inveriſimiglianza l'arreſtare il ragionamento nel bel mezzo d'un ſenſo, anzi alla metà d'una parola, per dar luogo a una folla di ſuoni inarticolati? Non è coſa da ridere il vedere un ſerio perſonaggio fermarſi di propoſito a bocca aperta a gargarizzare un lungo paſſaggio?

Fu queſta ſtrana maniera di canto menata ſul Teatro da que' Muſici ambizioſi, i quali, per nulla laſciar d'intentato, invaſero lo ſtile della Muſica ſtromentale. Eſſi acquiſtarono così più largo campo da far moſtra della fleſſibilità della lor gorga coll' imitare que' mordenti, que' trilli, quelle volate, que' gruppi, quegli arpeggi, che fanno sì bel ſentire ſu d' alcuni ſtromenti. Ma non badarono, che la Muſica non meno di qualunque altra delle Arti Belle à i diverſi ſtili, che ſolo per imperizia poſſono eſſere inſieme confuſi; e che lo ſtile della Muſica vocale vuol eſſere più ſobrio, e più ſevero aſſai che non quello della ſtromentale.

Mai però più che oggi non ebbe queſta impropria maniera di canto tanta voga su noſtri Teatri.

La

La maravigliosa gorga d' una celebre odierna Cantatrice (*a*) à ingerito su questo particolare uno spirito di vertigine ne' nostri Compositori. Da che ella cominciò a comparire su' teatri d' Europa, e a far sentire quel suo inudito, distintissimo, inimitabil gorgheggio; tutto divenne gorgheggio sopra i Teatri. Il popolo ammaliato da quel nuovo incanto credè di sentire allora per la prima volta il solo stile degno dell' Opera in Musica; e 'l Maestro di Cappella, tocco anch' egli da quella malia, s' immaginò d' entrare in un nuovo mondo musicale. Mettendo il piede in quell' incantato paese, e mirando con occhio d' orgogliosa compassione gli Scarlatti, i Pergolesi, i Vinci, che dal mondo di là non poteano essere a parte di quella scoperta; benediceva il Cielo (come già que' primi Spagnuoli, ch' entrarono in America) d' averlo sortito a nascere in questa età. Guai a chi avesse ardito in quelle circostanze di chiamare ad esame questa musica novità! egli sarebbe per poco stato messo a brani da un popolo d' entusiasti. Onde quelle poche persone di buon gusto, che si erano mantenute sal-

 de

(a) L. S. G.

de contro le lusinghe della nuova Sirena, conoscendo, che non erano più i tempi di Timoteo, e di Terpandro (*a*), si guardarono bene di protestare contro quella novità; quantunque chiaramente conoscessero, che lo stile di quella Cantatrice potesse per avventura fare onore a un sonator di salterio, o di liuto, ma che il canto di ben altra Musica avesse mestieri.

Tempo però sarebbe ormai, che i Cafari, i Jommelli, i Piccinni, i Traetti, i Sacchini, prendendo per mano la vera Musica vocale, la rimenassero sulle scene, rendendo quell'usurpato stile alla Musica stromentale, a cui appartiene. Anzi questa ancora dee d'uno stile sì ricercato fare assegnato uso, e discreto. Conciosiachè (e ben lo sanno i lodati Maestri) allora la Musica può dirsi perfetta, quando ella à in sè quella apparente facilità, per cui

sibi

(a) Al primo de' quali fu proibita una novità da lui introdotta nella Musica; e 'l secondo fu in Isparta punito pel motivo medesimo. Cic. *de leg. lib.* 2. Plutarc. *de Morib. Lacon.*

. , ... ſibi quivis
Speret idem, ſudet multum fruſtraque laboret
Auſus idem.

Queſta difficiliſſima facilità coſtituiſce la perfezione non ſolo della Muſica, ma ancora di tutte le Arti compagne. Queſta rende eſempigrazia l'eloquenza di Cicerone ſuperiore a quella di Seneca, la Muſa del Petrarca a quella del Marino, l'antica Architettura alla gotica, la tranquillità della Statuaria de' Greci alla veemenza, e alla vivacità dello ſcalpello d'alcuni moderni.

§. IV.

Ed ecco in breve le generali leggi dello Stil Teatrale. Eſſe riguardano principalmente il canto: perciocchè l'accompagnamento degli ſtromenti d'una qualche maggior libertà dee godere. Colla ſcorta di tali princípi ſi può ancora perfezionar lo Stile proprio di ciaſcuna paſſione: purchè i Maeſtri di Cappella vi congiungano un' attenta conſiderazione della natura. Va primieramente oſſervato quai tuoni di voce adoperano gli uomini men-

tre son posseduti da una data passione, e qual movimento danno eglino in tai casi alle loro parole. Di poi si vogliono diligentemente notare que' passi di Musica, i quali, talvolta per casualità, riescono efficaci ad eccitare una data passione. Perciocchè non di rado avviene, che nell' ascoltare, o nell'eseguire un suono, un canto, c'imbattiamo in certi passi, i quali improvvisamente muovono in noi uno, o un altro affetto, e talora senza che il Compositore gli abbia diretti a questo fine. Or di tai passi il diligente Maestro dee fare suoi repertori, o zibaldoni, non tanto per adoperargli qualora gli fosser luogo, quanto perchè di essi può valersi come di nozioni direttrici nell' invenzione dello stile particolare d'un determinato affetto. Ben si deve in questo aver riguardo al carattere de' personaggi: perciocchè una data Musica starà bene a una dilicata donna, che disdirebbe a un uomo eminente nella virtù, o nella scelleratezza. Se tale avvertenza à luogo in tutte le passioni, segnalatamente però lo à nell' espressioni della tristezza, e dell'amore. E' cosa indecente l' udire allora costoro miagolar sul Teatro con languidi modi musicali, come avvien tuttavolta. I

la-

lamenti, e le tenerezze medesime in bocca loro debbono avere ben altro contegno che in bocca femminile.

§. V.

Affinchè però una composizione di questo Stile sia nello Stil medesimo cantata, il Compositore dee in quella esprimer tutto, e nulla abbandonare all' arbitrio del Cantante, nè permettere, che costui vi aggiunga di suo capo la menoma appoggiatura. Conciosiachè corre oggi tra' nostri Virtuosi un intollerabile abuso, ch' essi temerebbero di passar per novizi nella profession loro, se nell'esecuzione d'una sonata, o d'una cantata, non vi cacciassero, bene, o male, quanto sanno. E siccome ognun d'essi à il proprio Stile; avviene costantemente, che un canto medesimo eseguito da dieci Virtuosi in dieci diverse sembianze apparisca, nè più sia quello, che uscì della penna dell' autor suo. Ma il freno maggiore por si dovrebbe alle cadenze; per allontanar le quali dal Teatro basta, s' io non fallo, ciò, che si è detto intorno al gorgheggio, e ciò, che in questo paragrafo abbiamo osservato. Io non so ad

altri che ne paia; ma quanto è a me, le cadenze son pure la più sazievol cosa, ch'io mi possa udire. Nulla dicasi degli scorci di bocca, e del brandire, che i Cantanti fanno, il capo, le braccia, e'l resto della persona nello stento, che pruovano, a cavar di gozzo que' difficili passi, ond' è costume di formar le cadenze.

C A P. III.

Dello Stile proprio di ciascuna parte della Musica Teatrale.

§. 1. *Stile della Sinfonia d' apertura.* §. 2. *Stile de' Recitativi.* §. 3. *Stile delle Arie.*

§. I.

DOpo avere co' più necessari tratti delineato lo Stile della Musica Teatrale, non ci crederemmo d'avere, quanto è in noi, promossa la perfezione di questa; se non iscendessimo a particolarmente favellare dello Stile proprio della Sinfonia d' Apertura, de' Recitativi, e delle Arie,

par-

parti, in cui queſta Muſica è comunemente diviſa.

Ebbevi una città, non mi ricorda ben dove, nella quale tutte le porte erano d'una grandezza, e d' un diſegno medeſimo, ſenza riguardo alcuno alla qualità degli edifizi. Era queſta uniformità avvenuta, perchè nella fondazione di quella città la porta del primo edifizio, che fuvvi eretto, parve sì bella, e sì garbeggiò a que' buoni uomini, che ciaſcuno a furore preſe ad imitarla. Il Maeſtro di Cappella, che attualmente legge queſte noſtre Oſſervazioni ſulla Muſica Teatrale, ride della dabbenaggine di que' cittadini.

> . . . . *Quid rides? mutato nomine, de te Fabula narratur.*

Per quanto diverſi tra loro ſieno i Drammi, che voi prendete a mettere ſotto le note, tutte le Sinfonie, che a quelli ſervono d' apertura, ſono ſempre battute al conio medeſimo: non falla mai, ch' eſſe non ſieno un ſolenniſſimo ſtrombettio, compoſto d' un allegro, d'un largo, e d' un balletto.

Pure ſe i noſtri Compoſitori aveſſero conſultate

le leggi del Buon Gusto, appreso avrebbero in quel codice prezioso, che la Sinfonia aver dee connessione col Dramma, e segnatamente colla prima scena. Così esempigrazia nell' *Alessandro nell' Indie* del Metastasio aprendosi la scena colla fuga del disfatto esercito di Poro, la Sinfonia non dovrebbe contenere che un presto bellicoso: un allegro sul modello di quelli delle nostre Sinfonie starebbe ivi a pigione, e molto più a pigion vi starebbe un largo, o un balletto. Che direbbe quel largo? forse che que' meschini prendessero un po' di respiro? e il balletto vorrebbe invitar forse que' fuggitivi a una danza? Per opposto la prima scena dell' *Achille in Sciro* presentando festive schiere di Baccanti, che con allegre danze celebrano le feste del loro Dio, non richiede altra Apertura che un balletto.

Vuol dunque l' Apertura avere intima connessione colla prima scena del Dramma. Altri à voluto (*a*) che fosse un Compendio del Dramma. Io non intendo come un simil compendio possa essere eseguito in una Sinfonia d' Apertura. Ma quando

(a) L' Algarotti, *Saggio sull' Opera in Musica*.

do pur si potesse, un tal compendio sarebbe forse bene accolto nel fine dell' Opera; perchè richiamerebbe alla memoria la già terminata azione: ma posto all' Apertura del Dramma io non so quale applauso sarebbe in dritto d' esigere. In oltre saria per lo più così sconnesso, come sono le nostre Sinfonie, a cui in pena della loro sconnessione si vogliono sostituire sì fatti compendi: essendo sempre l' affetto, che regna nella prima scena, diverso da quello, che regna nell' ultima. Rechiamo in mezzo un esempio in pruova di nostra asserzione. L' *Antigono* è un Dramma di lieto fine. L' Apertura dunque, che compendiar dovrebbe quel Dramma, lietamente anch' essa terminerebbe. E questo allegro come connetterebbe mai colla prima scena, che gli succede, e che principia co' pianti, e co' lamenti di Berenice?

Dee però il Compositore aver sempre l' occhio all' esito del Dramma; e qualora il principio sia lugubre, e l' esito lieto, come appunto avvien nell' *Antigono*, l' Apertura non vuol essere malinconica a segno, che dia sospetto di tristo fine nella Favola.

§.II.

§. II.

Il Maestro di Cappella non si dà gran pena attorno a' Recitativi, persuaso, ch'essi non possano a verun patto dilettar gli Uditori. Ma egli va errato. Se gli Uditori si annoiano d'uno Stile recitativo, cotal noia non procede dalla natura di quello Stile, ma dal poco studio, che fanno sopra di esso i moderni Maestri di Cappella. Deh non si abbiano a male, che uno, ch'è sommamente affezionato alla loro professione, e che prende un sincero interesse nella lor gloria, sì francamente per loro vantaggio ragioni. Se essi sullo Stile, che fa la materia di questo paragrafo, facessero quelle riflessioni, che soleano fare i nostri antichi compositori, delle quali diè loro Jacopo Peri sì belli esempi (*a*); essi vi discernerebbero una certa grazia nativa, e dilicata, che à talvolta renduto un Recitativo superiore a qualunque più sudato Duetto.

Per rendere adunque un Recitativo melodioso insieme, e spiegante, il Compositore osserverà primie-

(a) Vedi il suo Proemio all' *Euridice* del Rinuccini.

mieramente, che nel ragionare non ſolamente ad ogni parola noi aſſegniamo particolar tuono, ma a tutte le ſillabe ancora di ciaſcuna parola. In oltre ogni parte d' un periodo à il ſuo tuono particolare. Un tuono indica il principio d'un periodo, un altro il ſuo fine, un terzo è ſoſpeſo, e ne avviſa, altro eſſervi ancora ad aſcoltare. Nè ogni punto, che termina il periodo, à una cadenza medeſima. Altramente noi terminiamo un punto finale, dopo il quale nulla ci reſti da aggiugnere, altramente uno, che ſol divida l'un periodo dall'altro, altramente un ammirativo, o un interrogativo. Di più, ogni paſſione à i ſuoi modi, le ſue infleſſioni, i ſuoi tuoni, e un diſcorſo medeſimo ſecondo le diverſe diſpoſizioni dell'animo ſarà diverſamente pronunziato.

Baderà in oltre a diſtinguere nel verſo le ſillabe, che ànno l'accento acuto, da quelle, che lo ànno grave, per dare all'une non ſolamente note più acute, ma ancora più lunghe che a queſte: giacchè nella Poeſia italiana ogni ſillaba acuta è anche neceſſariamente lunga, ed ogni grave neceſſariamente breve (*a*). La poca attenzione, che i Com-

(a) Vedi il Cap. I. della 2. Sez.

Compositori danno al metro delle sillabe, non solo fa, che la lor Musica distrugga ogni poetica armonia, ma ancora, che trasformi i termini; obbligando talvolta a dire *aníma*, *barbáro*, in vece d' *ánima*, *bárbaro*, e per contrario *dólore*, *ámico*, in luogo di *dolóre*, *amíco*.

Osserverà poi, che non tutto in un discorso è proferito colla posatezza medesima: quel passo à bisogno di movimento, questo d'una lentezza più che ordinaria. Darà alle pause il valore, che ad esse conviene, non facendole tutte d' una durata, nè seguendo ciecamente la scorta de' punti, delle virgole, e degli altri segni di riposo, che noi adoperiamo nella scrittura; attesochè non di rado avviene, che un passo non ammetta interrompimento di stromenti, non ostante che vi si trovi alcuno di que' segni. Componeva un Maestro di Cappella un Recitativo obbligato. Quando egli giunse a questi versi:

Ah, giusti Dei, non fate,
Ch' io più soffra così,

il buon Maestro fra l' un verso, e l' altro segnò una

una lunga pausa, introducendovi un motivo di stromenti. Invano fu a lui amichevolmente rappresentato, che il senso non amettea sì fatta interruzione, e ch'egli da sè medesimo si potea ben accorgere, quanto mal sonasse quello *Ah , giusti Dei, non fate*, condannato a stare sì lungamente sospeso. Ma si ebbe un bel dire: il Maestro stette saldo, allegando, che la virgola gli permettea quell'interrompimento. V'à per contrario de' luoghi, che ànno bisogno di qualche pausa, sebbene non abbiano verun segno di punteggiatura.

Baderà ancora il Compositore a conservar nella Musica il numero, e la cadenza del verso. Avvi de' Compositori, che distruggono sì fattamente ogni traccia di verso nella Poesia, ch' essa diviene una prosa pretta, e sputata: e così la loro Musica annienta, in vece d' avvalorare, come suo uffizio sarebbe, il poetico numero.

Baderà finalmente a dare tal Musica a ciascuna parola, che questa si possa pronunziar netto, e chiaramente; evitando il fallo di taluni, i quali sì scomoda Musica adoprar sogliono, che il povero Cantante è obbligato suo malgrado a pronunziare sì fattamente le parole, ch'egli à più bisogno d' in-

terpetre, che se cantasse un'aria tartara, o moresca.

Se con tali avvertenze i nostri Maestri si porranno alla composizione de' Recitativi, questi diverranno vari, e interessanti; ed unita alla naturalezza avranno quell'energia, che il fuoco d'una passione suol comunicare a un discorso.

Bellezze ancor più spiccanti à il Recitativo obbligato, ove si usi a luogo e tempo, non già come talvolta fanno i nostri Compositori, i quali non avendo mai pensato al fine del Recitativo obbligato, lo adoperano, come suol dirsi, a occhio e croce. Adunque il Recitativo Obbligato conviene a un personaggio pensoso: perciocchè quando alcuna grave circostanza ci metta in pensiero, noi sogliamo di tempo in tempo interrompere il nostro silenzio, con profferire per distrazione qualche parola, quasi parlassimo con altrui. Questo è a maraviglia espresso dal Recitativo Obbligato, il quale dopo aver fatto dire poche parole all'Attore, lo fa tornare al silenzio, e alla considerazione delle attuali sue circostanze; sostituendo alla di lui voce il suono degli strumenti. Per questa ragione una tale spezie di Recitativo è propria del Soliloquio,

quio, il quale, figurando appunto il discorso di persona cogitabonda, non va profferito seguitamente, e quasi d'un fiato, ma a spezzoni, e diradato dal motivo dell'Orchestra: avvegnachè troppo inverisimil sarebbe, e contro l'intenzion del Poeta, che un personaggio pronunziasse così fil filo un soliloquio.

Ma quanto quel Recitativo si affà al Soliloquio, altrettanto disconviene a' Dialoghi, i quali niuna sembianza avrebber di vero, se fossero pronunziati colla lentezza, e cogl'interrompimenti d'un Recitativo Obbligato. Si posson nondimeno dár talvolta de' rincontri, ne' quali, tutto all'opposto di quanto si è detto, il Recitativo Obbligato convenga a un dialogo, e disconvenga a un Soliloquio. Di che colla scorta degli stabiliti princípi potrà un accorto Maestro agevolmente avvedersi.

§. III.

Oltre a queste avvertenze, le quali possono essere utili alla composizione delle Arie, non meno che de' recitativi, alcune altre fa mestieri, che qui se ne aggiungano, che le Arie singolarmente riguardano.

E

E primieramente le Arie Teatrali non soffrono le tante repliche d'alcune loro parole, e d'alcuni loro versi, come vezzo suol essere de' nostri Compositori, i quali con una disordinata ripetizione delle medesime parole fanno d'una brevissima Aria una lunghissima filastrocca. Quel tanto ripetere *vocem prodigaliter unam* oltre al raffreddare il sentimento colla svenevolaggine sua, talvolta non à significato alcuno, e tal altra prende un significato tutto opposto a quello, che ànno le medesime parole nell'ordine, che ad esse assegnò il Poeta.

Pensa oramai per te s'ài fior d'ingegno,

se queste ripetizioni, che tanto vanno a verso a' nostri Compositori, possano dar sostegno, ed anche, se a Dio piace, aggiugner polso alle parole.

Le persone di buon senso non condannano solamente le suddette repliche, ma le repliche altresì della prima parte dell'Aria, e le introduzioni, e ritornelli delle medesime; e sì vorrebbero, che dal recitativo si passasse immediatamente alla prima, e dalla prima alla seconda parte dell'Aria, e qui terminasse il canto, non discontinuato giammai

mai da ritornelli. Quelle repliche, e que' ritornelli oltre al peccare contro al verisimile, non possono che rattiepidire ogni movimento dell'animo nostro.

Molto più si guardi il Compositore d'aggiugnere di suo capo la menoma paroluzza. Lo spettatore sdegna in sentire il Maestro di Cappella far del Poeta. Senza che, tali aggiunzioni distruggono la misura de' versi.

Per ultimo quando in un' Aria s'incontrino parole appartenenti a passione diversa da quella, che regna nell'Aria stessa, queste parole vanno messe in Musica nello stile medesimo, in cui è composta tutta l'Aria, non già in quello, che converrebbe alla passione, a cui esse appartengono. Per esempio, accade non di rado, che in un' Aria di furore si trovino le voci *Caro*, *Figlio*, ed altrettali amorose parole. Che fa l'inesperto Compositore? Qualora s'avviene in tali parole sospende quello stile concitato, che l'Aria esigea, cangia tempo, minora la terza, e fa tutto quell'altro, ch'egli crede attato ad esprimere la dolcezza di quelle parole. L'animo dello Spettatore, che già coll'Aria correva in furore, sentendosi arrestato sì d'improv-

 viso,

viso, biasima non a torto il mal gusto del Compositore, che gli dà così intempestivamente quella sbrigliata.

Non mancherà forse chi tema, ch'io colla tanta brevità, e semplicità, a cui cerco di ridurre le Arie Teatrali, non iscemi, in vece d'accrescere, com'è mio intento, la loro bellezza. Anzi però ch'io prenda ad assicurar costoro di questa lor temenza, volentieri intenderei da essi nel venire all'Opera in Musica qual piacere vi cercano? quello, che nasce dalla mozion degli affetti, o quel dell'udito, ancorchè a costo del primo? Se si dichiarano per quello, che ne deriva dalla commozione del cuore, l'unico sentimento, che le più colte nazioni attesero in ogni tempo da' Teatri; questo esige quello stile energico, e breve, che noi abbiamo finora insinuato: testimonio non la sola ragione, ma la sperienza altresì. Che se poi vengono al Teatro per ricrear l'udito co' ricercati artifizi del solo estetico musicale, il publico si potrebbe dispensar d'ora innanzi d'aprire i Teatri. Basterebbe, che a questi sostituisse publiche Accademie di Musica; le quali risparmierebbero a lui una gran parte delle considerabili spese, che richiede il manteni-

tenimento d'un Teatro. A che profondere tant'oro all'edifizio d'un Teatro, agli abiti, alle macchine, alle ſcene? Tutto ciò contribuiſce aſſai a trattenere la drammatica illuſione, ſenza la quale nè anche la paſſione drammatica può ſuſſiſtere. Ma qualora non ſi attende queſta dal Teatro, tutto ciò diviene inutile.

Io però ò molto migliore opinione della Nazion mia. Io oſſervo frequentemente, ch'ella ſi dà penſiero d'eſaminare il libricciuolo, e lo condanna ſeveramente, quando queſto s'allontani dalle regole della Drammatica, e del veriſimile; ch'ella condanna colla ſeverità medeſima il Compoſitore, ove non adoperi una Muſica eſpreſſiva; ch'ella s'annoia di quegli Attori, che non accompagnano il canto con una convenevole azione. Richiede tutto ciò ſolo chi è tratto all'Opera in Muſica dal piacer teatrale: chi da quel dell'udito vi foſſe principalmente condotto, ben poca melanconia ſi darebbe di tutto queſto. Non à dunque la mia Nazione rinunziato al buon guſto; ed io poſſo a buon dritto promettermi, ch'ella mi saprà grado del richiamarle, ch'io fo, alla mente gl'immutabili precetti di quel ſupremo regolatore delle Arti Belle.

La giustezza, e il mirabile effetto di tai precetti è stato pur ora vantaggiosamente provato in mezzo a una delle più brillanti Corti d'Europa. Parlo della Corte di Vienna, nell'aulico Teatro della quale fu menata la mentovata *Alceste* del dotto Calsabigi, messa in Musica dal Cavaliere Cristoforo Gluck. Questa Musica è sì conforme all'idea quì espressa della Musica Teatrale, ch'io, osservata così ben intesa composizione, mi sentii inondar l'animo da un maraviglioso piacere in considerando, che mentre in questa estrema parte d'Europa io stendea un teorico saggio, ma debolissimo, e breve, di quella Musica; in altra parte un degno Professore ne mostrava sì sensatamente la pratica. Siami dunque lecito d'autorizzare colle proprie parole di questo dotto Maestro quanto abbiamo fin qui esposto della Musica Teatrale, e di accattare a me credito con una sì valevole testimonianza. Il passo è così bello, che l'essere un tal pocolino lunghetto non rincrescerà a' miei lettori.

„ Quando presi (così egli nella lettera dedicatoria a S. A. R. l'Arciduca Leopoldo, Granduca di Toscana) „ a far la Musica dell'Alceste, mi

„ pro-

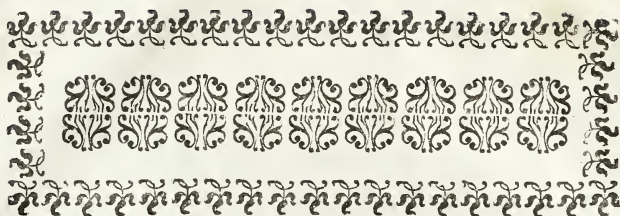
„ proposi di spogliarla affatto di quegli abusi, che
„ introdotti o dalla mal intesa vanità de' Cantan-
„ ti, o dalla troppa compiacenza de' Maestri, da
„ tanto tempo sfigurano l' Opera italiana, e del
„ più pomposo, e più bello di tutti gli spettaco-
„ li, ne fanno il più ridicolo, e il più noioso.
„ Pensai di ristringer la Musica al suo vero uffi-
„ zio di servire alla Poesia per l'espressione, e per
„ le situazioni della Favola, senza interrompere
„ l'azione, o raffreddarla con degl' inutili superflui
„ ornamenti, e credei, ch' ella far dovesse quel,
„ che sopra un ben corretto, e ben disposto dise-
„ gno la vivacità de' colori, e il contrasto bene
„ assortito de' lumi, e dell' ombre, che servono ad
„ animar le figure senza alterarne i contorni. Non
„ ho voluto dunque nè arrestare un attore nel mag-
„ gior caldo del dialogo, per aspettare un noioso
„ ritornello, nè fermarlo a mezza parola sopra
„ una vocal favorevole, o a far pompa in un lun-
„ go passaggio dell' agilità di sua bella voce, o ad
„ aspettar, che l' Orchestra li dia tempo di raccor-
„ re il fiato per una cadenza. Non ò creduto di
„ dovere scorrere rapidamente la seconda parte d'
„ un' Aria, quantunque forse la più appassionata,

„ ed importante, per aver luogo di ripeter rego-
„ larmente quattro volte le parole della prima, e
„ finir l'aria dove forse non finisce il senso, per
„ dar comodo al Cantante di far vedere, che può
„ variare in tante guise capricciosamente un pas-
„ saggio; in somma ò cercato di sbandire tutti
„ quegli abusi contro de' quali da gran tempo e-
„ sclamavano invano il buon senso, e la ragione.

„ Ho immaginato, che la Sinfonia debba pre-
„ venir gli Spettatori dell'Azione, che à da rap-
„ presentarsi, e formarne per dir così l'argomen-
„ to; che il concerto degl'istrumenti abbia a re-
„ golarsi a proporzione dell'interesse, e della pas-
„ sione, e non lasciare quel tagliente divario nel
„ dialogo fra l'Aria, e'l Recitativo, che non tron-
„ chi a contrasenso il periodo, nè interrompa mal
„ a proposito la forza, e il caldo dell'Azione.

„ Ho creduto poi, che la mia maggior fatica
„ dovesse ridursi a cercare una bella semplicità,
„ ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiu-
„ dizio della chiarezza; non ho giudicato pregie-
„ vole la scoperta di qualche novità se non quan-
„ to fosse naturalmente somministrata dalla situa-
„ zione, e dall'impressione; e non v'è regola d'
„ or-

„ ordine, ch' io non abbia creduto doverſi ſacrifi-
„ care in grazia dell' effetto „.

Tanto egli s' è prefiſſo, e tanto à maeſtrevolmente eſeguito. E ſe foſſe ſtato anche più parco nelle repliche delle parole, e nell' uſo degli ſtromenti; avrebbe fatta una Muſica Teatrale totalmente ſecondo il mio cuore. Non pretenda però alcuno di chiamare ad eſame sì fatto genere di Muſica avanti a un domeſtico cimbalo. In quel luogo una imparaticcia cantilena piacerà più aſſai che un capolavoro di Muſica Teatrale: ſiccome a chi ne' colori non cerca che l' armonia, darà più diletto una ben colorita buſſola che un quadro di Raffaello. I colori di Raffaello, e la Muſica di Gluck, quelli, e queſta deſtinati a ſervire all' eſpreſſione, vanno eſaminati nell' azione. Solo allora ſi può giudicare ſe più diletti una buſſola ben tinta che una tela animata dal pennello d' Urbino.

SEZIONE IV.

Della Pronunziazione dell' Opera in Musica.

MEsso così in Musica il libricciuolo, egli passa nelle mani de' Cantanti, perchè vi aggiungano un' idonea Pronunziazione. Veggiamo adunque nella Sezione presente qual Pronunziazione convenga all' Opera in Musica.

CAP.

C A P. I.

Importanza della Pronunziazione nell' Opera in Musica.

PEr Pronunziazione io intendo l' Arte d' esprimere co' moti del corpo, e colla modificazione della voce, i diversi sentimenti, che si vogliono comunicare ad altrui (*a*). Ella fa una parte dell' Arte di persuadere, ed è quasi l' eloquenza del corpo (*b*). Conciosiachè siccome l' eloquenza dello spirito consiste in un' avventurosa scelta, ed ordine d' idee, capaci di formare nell' animo altrui quelle disposizioni, che noi vi desideriamo: così l' eloquenza del corpo consiste in disegnare, dipingere, e comunicar queste idee in tutta la loro energia, e bellezza.

La Pronunziazione adunque mette sotto i sensi quello, che la parola presenta all' intendimento.

E

(a) *Pronuntiatio dividitur in vocis figuram, & corporis motum. Ad Heren.* III.

(b) *Est Actio quasi corporis quaedam eloquentia*. Cic. ad Brut.

E poichè ciò, che fa impressione su' nostri sensi più ci muove che quello, che va dirittamente allo spirito; perciò in questa consiste la parte più vigorosa dell' Arte del dire; se pur con Demostene non si voglia solo in essa far consistere tal Arte. In fatti noi proviamo tutto dì, che un eloquentissimo discorso, ma insipidamente pronunziato, ci costringe a sbadigliare; e che al contrario un discorso mediocre, pronunziato maestrevolmente, ci par dettato dalla persuasione medesima (*a*). Tali erano le aringhe d' Ortensio, le quali in publicandosi caddero di riputazione, e non più parvero quelle, che aveano tante volte trionfato nella Capitale del Mondo, e ottenuto all' autor loro il primato tra' romani Oratori.

Le parole adunque ànno mestieri della Pronunziazione, massimamente quelle destinate al movimento dell' animo (*b*). Ciò basta a far comprendere quanto sia questa necessaria all' Opera in Musica. Il Poeta, e 'l Maestro di Cappella, quando pure

(a) *Actio, inquam, in dicendo una dominatur: sine hac summus Orator esse in numero nullo potest; mediocris, hac instructus, summos saepe superare. Huic primas dedisse Demosthenes dicitur, cum rogaretur quid in dicendo esset primum; huic secundas, huic tertias*. Cic. de Orat. l. 3.

(b) *Affectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope corporis habitu, inardescant*. Quintil. lib. XI. cap. 3.

pure aveſſero compoſti de' capolavori nelle loro Arti, poſſono eſſere ſicuri d'aver gittate al vento le opere loro, ſe gli Attori non aggiungano ad eſſe una convenevole Pronunziazione; ſenza la quale lo Spettacolo ben lungi dal muovere, infallibilmente ci tedierà. Perciocchè chi parlando di coſe intereſſanti con maniere ancora intereſſanti non le pronunzi, non ottiene da noi alcuna fede (*a*); perchè la ſua ſconvenevole Pronunziazione ci fa accorgere, eſſere egli il primo a non credere sì fatte coſe. E gli uomini non che s' annoino, ma ſi sdegnano anzi contro chi voglia ſpacciar loro per vero ciò, ch' egli medeſimo faccia conoſcere inveriſimile.

Gli antichi erano ben perſuaſi di tal verità: appo di eſſi non v'era Arte più neceſſaria della Pronunziazione. In queſta i Greci, e i Romani ſi eſercitavano dalla loro più tenera fanciullezza: e adulti poi ne continuavano ſcrupoloſamente l' eſercizio. Bruto nè pure nel campo di Farſalia l'omiſe

(a) *Si vultus, ac geſtus ab oratione diſſentiant, triſtia dicamus hilares, affirmemus renuentes: non auctoritas modo verbis, ſed fides deſit*. Quintil. lib. XI. cap. 3.

mise (*a*). Nè altri creda, che si riservasse tal Arte pe' rostri, o pe' teatri: essi la stimavano sì necessaria anche ne' familiari trattenimenti, che Platone la mise tra le civili virtù, e Clistene Tiranno di Sicione rifiutò Ipoclide Ateniese, che aspirava alle nozze della figliuola, per essersi accorto, non aver lui una molto dilicata azione. Sulle stesse cattedre delle scienze, ove parrebbe men necessaria che altrove, essi richiedevano quest' Arte; e di Teofrasto particolarmente è fama, non essere egli mai venuto in Liceo, che non si fosse prima preparato ad accompagnare con espressiva Pronunziazione ciò, che dovea far l' argomento di sue lezioni (*b*).

Quanto poi fosse studiata dagli Attori è chiaro non solo pe' dotti volumi, che in tal materia scrissero Glauco di Teo, Quinto Roscio, ed altri di essi; ma da ciò ancora, che i due fulmini d' Eloquenza, Demostene, e Cicerone, a due Attori doveano in buona parte la forza della loro trionfatrice persuasione. Il romano Oratore, certo dell' utilità, che un Dicitore avrebbe potuto trarre dal-

(a) *Plutarc. in Bruto*

(b) *Athen. lib. 1. cap. 16.*

dall'azione di Roſcio (*a*), era ſolito d'eſercitarſi con queſto Iſtrione; e mentre egli in differenti modi s'ingegnava di ſpiegare un medeſimo ſentimento, ammirava, ed apprendea l'arte di quel Commediante, il quale, tenendo il fermo nella gara, con altrettanti diverſi geſti il medeſimo ſentimento eſprimea (*b*). Quanto a Demoſtene, s'egli tonava, ſe co' fulmini di ſua Eloquenza ſcompigliava la Grecia intiera, egli era debitore di sì felici ſucceſſi a un altro Attore. Ogni volta, che ſi eſpoſe in Atene a parlare in publico non riportò che fiſchiate da quel popolo di ſquiſito guſto, ed inſolente, finattantochè sì doloroſe ammonizioni nol conduſſero ad apprendere l'Arte della Pronunziazione dell'Attore Satiro [*c*]. E d'allora in poi, convinto dalla propria, e ben umiliante eſperienza, e dal giudizio d'un popolo dilicato, nella ſola Pronunziazione ſtimò (come fu detto poc'anzi) che conſiſteſſe tutta l'Arte dell'Oratore.

Ma in oggi tal Arte è in un eſtremo dichinamento. I noſtri Oratori ſdegnano d'accordarle la-

(a) *Quis neget, opus eſſe Oratori in hoc oratorio motu ſtatuque Roſcii geſtum?* Cic. de Orat. I.

(b) *Macrob. Saturn. III.*

(c) *Plutarc. in Demoſt.*

una ſeria occupazione, e i Chironi della gioventù noſtra non ebbero mai pur ſoſpetto, che un' Arte sì fatta doveſſe impiegare una parte del tempo deſtinato all' educazione. Qui però non di coſtoro, ma degli Attori dell' Opera in Muſica va a noi talento di ragionare; e forte ne chiameremmo per contenti, ſe loro giugneſſimo a perſuadere l' importanza della Pronunziazione. Gl' Iſtrioni de' Drammi recitati danno a queſta qualche attenzione: ma i Cantanti de' Drammi in Muſica ſono in queſto particolare sì negligenti, e fanno degli atti sì ſconvenevoli, e mal grazioſi, ch' è pure un faſtidio a vedergli. Ciaſcuno de' noſtri Arioni, quando abbia meſſo la ſua tenera gorgozza in iſtato di diſputare la palma del canto agli uſignuoli, crede d' aver fatto quanto è il pregio dell' opera, e di potere legittimamente aſpirare agli applauſi del publico. Ma va fallito; e il ſuo inganno non pregiudica meno alla ſua riputazione che allo Spettacolo. Perciocchè il publico riſerba a gran dritto i ſuoi più vivi applauſi a coloro, che accoppiano al canto una energica Pronunziazione: ed egli a conſacrati nel Tempio di Memoria i nomi dell' Acquino, di Catterina Aſchieri, del Nicolini, della Teſi,

ſi, perchè ſopra gli altri ſi diſtinſero in queſt' Arte.

Finchè i Muſici ſi rimarranno nel loro errore, e finchè i Direttori de' Teatri non gli obbligheranno a deporlo, l'Opera in Muſica non recherà che noia, per evitar la quale lo Spettatore ſi dà a cicalare, a render viſite ne' palchetti, a cenarvi, ed a giocarvi, ch'è peggio. Ciaſcuno, entrando nel Teatro, in udirlo muggire come un mare burraſcoſo, in vederlo convertito in oſteria, e in biſca, condanna a gran ragione sì notabili abuſi. Ora io ardiſco di pronunziar francamente, che per qualunque forza ſovrana tali abuſi non ceſſeranno, finchè i Cantanti non ſieno obbligati a una perfetta Pronunziazione. Perchè di grazia i mentovati abuſi nacquero ne' Teatri d' Opere in Muſica, è non in quelli di Drammi recitati? Ognuno, che ſia capace della menoma rifleſſione, converrà con noi, che ciò ſia proceduto dalla Pronunziazione più negletta in quelli che in queſti.

C A P. II.

Della Pronunziazione propria dell' Opera in Musica.

§. 1. *Del Gesto.* §. 2. *Della Voce.*

§. I.

PEr vedere ora qual sia la Pronunziazione, di cui abbisogna l' Opera in Musica, la considereremo relativamente al Gesto, e alla Voce, che sono i due oggetti di quest' Arte.

Gesto è il Movimento di qualunque parte del nostro corpo, cagionato dal sentimento attuale dell' anima. Mal dunque alcuni restringono il Gesto al moto delle braccia. Si può gestire col capo, cogli occhi, col piede, e con qualunque altro delle nostre membra.

Si divide il Gesto in Imitativo, Indicativo, ed Affettivo. Gesto Imitativo è Quello, che contraffà il moto, o la figura d'una cosa; come qualora, parlando d'un orgoglioso personaggio, alziamo

il capo, ſporgiamo il petto in fuori, e paſſeggiamo con andatura miſurata, e grave: o quando ſi parli d' una guanciata, e ſi ſcagli la mano, come ſe in effetti ſe ne voleſſe avventare una allora allora. Geſto Indicativo è Quello, che dimoſtra dov'è la coſa, di cui ſi ragiona, o dove ſe l'immagina chi geſtiſce. Queſta ſorta di Geſto induce lo Spettatore a volgerſi verſo là, dove ſono diretti gli occhi, e le mani del geſteggiante. Il Geſto Affettivo è Quello, che dimoſtra la paſſione, che in quel punto poſſiede chi l'adopera. Così un adirato ringhia, e dà del piede in terra. Ma perchè a queſta ſpezie di Geſto fu dato il nome d' Affettivo, non perciò ſi dee credere, che le due antecedenti ſpezie non ſervano alle paſſioni. Ogni ſpezie di Geſto può eſſere Affettiva: e ſi è queſta denominazione riſtretta all'ultima delle annoverate, perchè queſta più propriamente delle altre caratterizza le paſſioni.

Or a quale di queſte ſpezie, che ſi appartenga un Geſto, egli dev' eſſere nell' Opera in Muſica ſempre congiunto alla gravità, e al decoro, che conviene alla ſublime qualità de' perſonaggi del Dramma; e quel ſentimento, che non può eſſer rileva-

to con gesto nobile, e grave, si proferisca senza gesto alcuno, anzichè avvilirlo, con uno svenevole, o mimico (a). Tanto più, che talvolta è un espressivissimo gesto il non far gesto alcuno, e rimanere immobile. Di qui è, che il Gesto Imitativo vi vuol essere parchissimamente adoperato, da che, pizzicando molto del giocolare, più proprio è della Commedia che della Tragedia. Nè a torto Aristotile si ride di que' Coristi de' suoi dì, i quali se cantavano di Scilla, che traea le navi, afferravano il Corifeo, e lo strascinavano per mezzo al proscenio.

Affinchè però il Gesto abbia quel maestoso, ch' è dovuto alla Tragica Azione, esso richiede nel personaggio una vantaggiosa statura. Perciò i Greci, e i Romani rilevavano col coturno la statura de' Tragici Attori. Lungi dall' eroica scena le persone, cui fu negato sì fatto dono. Esse al più possono aver luogo nelle opere comiche musicali: la Tragica gravità, male a lor converrebbe. Quindi la provvida natura, che adatta i talenti dell' animo a quel-

(a) . . . . *Quae*
Desperat tractata nitescere posse relinquit.

a quelli del corpo, dà il più delle volte a costoro un umor brioso, e festivo, come alle persone d' alta statura suol dare un grave, e serioso carattere.

In oltre non si pretenda di gesteggiare ogni cosa ogni cosa nell'Opera in Musica, ancorchè nobilmente, e con dignità si possa farlo: tale armeggío sentirebbe del pedante, e dell' affettato. Callipide, tuttochè valoroso istrione de' tempi d' Alcibiade, per non si essere abbastanza guardato da somigliante difetto sul Teatro d' Atene, incorse sì fattamente nello scherno di quel popolo dilicato, che il suo nome, passando in proverbio, cominciò a dinotare un affannone, un faccendiere; proverbio, che passando di Grecia a Roma, asperse di sua salsezza lo stesso Tiberio, chiamato Callipide, pe' gran preparativi di viaggio, che ogni anno facea, senza mai partir da Roma (*a*).

Fermianci adesso alquanto più particolarmente sul Gesto Affettivo, siccome quello, ch' è il più nobile, il più eloquente, e che fa il trionfo d' un discorso, imprimendolo con forza nel più sensibile

(a) *Svet. in Tiber. cap. 38.*

dell' anima. Ogni altra ſpezie di Geſto può talvolta occupare una ſola parte del noſtro corpo, ma l' Affettivo l' occupa tutto; atteſochè ciaſcuna paſſione dà un' aria, un contegno particolare all' intera macchina dell' appaſſionato. La triſtezza per eſempio inchina il capo, incurva le ſpalle, gela l' occhio, gli ſerra intorno, e reſtringe le ciglia, ſpenzola le braccia, e indeboliſce le ginocchia, ch' eſſe appena ſoſtengono la perſona. La rabbia al contrario reca una rigidezza ſorprendente alle braccia, alle gambe, e al reſto del corpo. Gli occhi ſcintillano, i denti digrignano, e la ſoverchia rigidezza rende le membra tremanti, e come paralitiche. Adunque nel Geſto Affettivo va data norma a tutto il corpo: avvertendo però nel tempo ſteſſo, che per voglia di troppo eſprimere, non ſi dia in iſmorfie, e in diſcompoſtezze.

Il Geſto Affettivo è più facile nelle gagliarde paſſioni che nelle moderate; e però i primi, e i ſecondi Attori rieſcono in queſto geſto più agevolmente che i terzi, e i quarti: perchè tutto il patetico del Dramma, è appoggiato ſulle prime parti, e ſulle ſeconde. Le altre non ànno ſe non quella paſſione, che naſce dalla conſapevolezza del-

l' al-

l'altrui buona, o rea fortuna, o dall'essere apportatore di felice, o di trista novella; passione limitata, che con termine dell'Arte si chiama mezza passione. In questo stato è ben malagevole imbrecciar giusto. Per lo più l'Attore o si affanna, e si arrabatta più che non richiede la sua parte, e dà da ridere a sue spese; o si comporta men caldamente che non converrebbe, e gli spettatori si annoiano di quella melensaggine. Dal che si vede, che quanto meno interessanti sono gli Attori, tanto più deve essere in essi perfetta la Pronunziazione. Pure in oggi si pratica il contrario: i Direttori de' Teatri, e gl'Impresari poco pensiero si danno delle ultime parti. Onde poi avviene, che quando la scena non è occupata da' primi Attori, lo Spettatore sbuffa di tedio: perchè gli altri Attori non possono essergli a grado nè pel canto, nè per la Pronunziazione.

Chiudiamo questo paragrafo con qualche riflessione sul Gesto Muto. Il Gesto Muto è Quello, che non è accompagnato dalla parola. Esso appartiene particolarmente all'Attore qualora lasci di parlare, per ascoltar l'altro, che prende la parola. Deve egli allora badare attentamente a colui, che

di preſente tiene diſcorſo, e moſtrare col geſto l' impreſſione, che fanno nell'animo ſuo le parole di lui. La quale obbligazione di badare a chi parla, e di geſtire, non è ſolamente di quello Attore, a cui è diretta la parola; ma è obbligazione di tutti gli Attori, che ſono in iſcena. Tutti ne' loro Geſti Muti debbono moſtrar la ragione, che gli coſtringe a tacere, e le diverſe emozioni, che fa ſperimentare a ciaſcun di loro colui, che parla.

Il ſaper ben tacere è più difficile aſſai che il parlar bene; e però non è maraviglia, che meno perſone il ſappiano fare. Un Attore quando à finito di dire il fatto ſuo, ſi dà a credere, non eſſere egli ad altro tenuto, finchè parli il compagno. Onde ſenza fare la menoma attenzione al diſcorſo di queſto, ſi dà o a paſſeggiare a dilungo, o a sbirciare per la platea, e pe' palchi, e a diſpenſare, come ſegnalatiſſime grazie, ſaluti, e ghigni. O pure crede quello il tempo di raſſettarſi il guanto, di tirar giù la cravatta, o peggio, di ſoffiarſi il naſo, e di ſputare. Deh quando giugneranno eſſi a ſapere, che tutte queſte libertà, ch' e' ſi danno, ſono tanti falli contro le buone crean-

creanze, e tanti mancamenti di rispetto verso gli spettatori? I Principi stessi si astengono in publico da tali libertà, per non dar segni di disprezzo (*a*): pensate poi se un Attore. Egli quando tace debbe aver gli occhi o a quello, che parla, o dove gli esige la passione, e 'l discorso altrui; e non muoversi, se non come queste ragioni il richiedono.

V'à de' Gesti Muti energici oltre a qualunque parlante, a' quali se si aggiugnesse la parola perderebbero tutta la loro forza. Questa sola riflessione dovrebbe determinare gli Attori ad accordare più attenzione, che non fanno, al Gestir Muto, col quale essi possono talvolta toccarci il cuore assai più profondamente, che con Gesto sostenuto dal valore della poesia, e del canto.

§. II.

Quanto alla modificazion della voce, è quest' Arte più necessaria agli Attori di Drammi reci-

 tati,

(a) Una delle lodi date all'Imperator Costanzo è, *Quod nec tersisse umquam nares in publico, nec spuisse visus sit.* Amm. Marcell. lib. 21. c. 16.

tati, che à quelli d'Opere in Musica: il Maestro di Cappella, assegnando il tempo, e'l tuono ad ogni sillaba del Dramma Musicale, à liberati questi ultimi da sì fatte sollecitudini. Non per questo però si creda, che nulla resti da badare al Cantante. Ciò, che sono le note per essi, è la *Coregrafia* pe' Ballerini, come ben notò l'Algarotti. Ma tuttochè la *Coregrafia* prescriva il tempo, i passi, i giri; ciò nulla ostante, tocca al Ballerino a dare a' passi, e a' giri quelle grazie, che sono come l'anima d'una Danza. Veggiamo adunque ciò, che in questa parte della Pronunziazione esiga il popolo dalla diligenza d'un Cantante.

Deve in prima in prima il Cantante apprendere a parlar bene la lingua, in cui canta, sotto pena d'essere cuculiato a doppio, se la parli come facea la buona femmina della mamma nel dialetto del suo paese.

II. Egli dee proferir netto, e intieramente tutte le parole, e non cavarle scodate, e languide, com'è pur vezzo di molti. Il che facea dire a uno della loro professione, che si fidava di cantar sulla scena un pezzo della gazzetta corrente, senza che persona se ne avvedesse. Sarebbe desiderabile, che

che questi Virtuosi avessero una volta fitto in capo, che ciò, che essi cantano, debb'essere inteso senza il menomo stento, e senza mestieri di libricciuolo. Quella recitazione, che per essere intesa à bisogno d'esser letta, è dal Salvini (*a*) graziosamente paragonata a quelle rozze pitture degli antichissimi tempi, ne' quali, per testimonio d'Eliano, facea d'uopo di scrivere sotto alla figura: *Questo è un cane: Questo è un cavallo.*

III. Dee far sentire il numero della Poesia, e non dar nel farnetico d'alcuni, che si affannano a credenza, per estinguere ogni sentore di verso ne' Drammi.

IV. Dee diversificare la voce, e'l canto, secondo i diversi sentimenti. Tal espressione esige tutto lo sforzo della voce, tal altra una voce dimessa. Quel passo vuol movimento, questo vuol gravità, e posatezza (*).

Se-

(a) Annot. al Cap. 3. del 3. lib. della Perf. Poes. del Murat.

(*) *Aliud enim vocis genus postulat miseratio, & moeror, flexibile, plenum, interruptum, flebili voce. Aliud molestia sine commiseratione; grave quiddam, & uno pressu ac sono obductum. Aliud metus; demissum, & haesitans, & abiectum. Aliud vis; contentum, vehemens, imminens quadam incitatione gravitatis. Aliud voluptas; effusum, lene, tenerum, hilaratum ac remissum. Aliud iracundia; acutum, incitatum, crebro incidens.* Cic. de Orat. lib. 3.

Sedato fatur quisquis deliberat ore:
Seu dat consilium Sullae, privatus ut altum
Dormitet (a); sive ad Cannas vetat obvia Poenis
Signa movere, ducem dum portat bellua luscum (b).
Non ita Marcellum reducem gratabere, Tulli,
Et super astra feres victoris scita benigni
Laudator; si quae ratio mollissima fandi,
Utere, at augustas melius vox mulceat aures.
Quod praedatorem Siculum si forte lacessis
Increpitans; vel si Catilinam extrudere Roma
Est labor; aut contra Pisonem censor acerbus
Bellua nonne vides? nonne sentis bellua? *clamas:*
Illecebrosa procul laudantis mella suadae:
Vox inflata placet, rauco pene aemula cornu.

P. Jo: Lucas, Actio Oratoris lib. 2.

Ma gli Eunuchi non possono eseguire sì fatti precetti. Essi mentre vogliono comandare, adirarsi, o ripigliare, mandano fuori una voce femminile, che in quell' incontro muove non a timore, ma a riso. Una tal voce ben conviene al sesso delle

(a) . . . . *Et nos*
Consilium dedimus Sullae, privatus ut altum
Dormitet. Juven. Sat. 1.

(b) *Cum Getula ducem portaret bellua luscum. Juven. Sat.* 10.

delle donne, il quale, perchè inerme, ottenne una voce molle, e dilicata, comoda alle lusinghe, a' vezzi, alle preghiere, le sole armi di chi non à in mano il dominio, e la forza. Ma il sesso destinato a comandare sortì una voce piena, autorevole, maestosa, propria a sottomettere gli animi, propria a ordinare, riprendere, rampognare. Ora il Teatro sovverte questo bell'ordine: e gli Alessandri, gli Scipioni, i Cesari delle nostre scene dispongono del destin della terra con una voce che muove invidia nelle italiane fanciulle. E non sarà questa riputata una grave improprietà, una intollerabile inverisimiglianza? So, che molti non saran per entrare in questo avviso, e che avranno per rovinato lo spettacolo, se se ne allontanino gli Eunuchi. Ma se costoro credono, che si possa trovar piacere dov'è inverisimiglianza; io, ciò nulla ostante, ò per fermo, che l'Italia non à sì presto dimenticato un Buzzoleni, un Fabri, un Babbi, e tanti altri eccellenti Tenori, i quali riscossero sulle scene quegli applausi, che forse non ebbe mai alcuno de' nostri Soprani, e che certamente furono più ragionevoli, e più meritati che non quelli dati a costoro. Non vo' mettere in considerazione

il

il danno, che l'*evirazione* cagiona allo ſtato, l'oltraggio, ch'ella reca all'umanità, l'ingiuſtizia, che commette verſo tanti infelici, de' quali riuſcendo appena uno tra cento, gli altri vengono abbandonati a una obbrobrioſa miſeria. Non ſono tali conſiderazioni da queſto luogo. Altro qui non ſi vuol rilevare, che l' inveriſimile, che naſce dall' addoſſare ad Eunuchi parti da uomo: eſſi al più poſſono eſſere impiegati a rappreſentar donne.

E fin qui baſti della Pronunziazione propria dell'Opera in Muſica. Poſſono ancora gli Attori trarre del vantaggio da' libri, che queſt' Arte particolarmente inſegnarono (*a*). E' però la Pronunziazione una di quelle Facultà, che non ſi può appieno inſegnare in iſcritto (*b*). Perciò dopo avere eſpoſto i primi rudimenti di queſt' Arte, entriamo

(a) Gli antichi Retori, ed alcuni ancora tra'moderni laſciarono ſu tal materia degli eccellenti ricordi. Ma oltre a ciò alcuni Autori ſi riſtrinſero unicamente alla Pronunziazione. Tra queſti il Riccoboni ſcriſſe un picciol libro intitolato *Pensèes ſur la Dèclamation*. 8. Paris 1738. Il le Brun, valente Pittor Franceſe, due altri ne ſcriſſe: il primo è il Trattato *de la Phiſionomie*, l'altro *Le Caractere des paſſions*. Il Dinouart compoſe ancora un dotto libro, che à per titolo: *L'Eloquence du corps, ou l'Action du Prèdicateur*. 12. Paris. Abbiamo in oltre due Poemi, l' uno latino del ſeguente titolo: *Actio Oratoris, ſeu de Geſtu & Voce libri duo, auctore Joanne Lucas, Societatis Jeſu Sacerdote*; l' altro Franceſe *ſur les mauvais Geſtes, par le P. Sanlecque, Chanoine Regulier de Sainte Genevieve*, che non ſenza diſcapito delle Lettere fu dall'autore laſciato imperfetto.

(b) *Non ſum neſcius quantum ſuſceperim negotii, qui motus corporis exprimere verbis, & imitari ſcriptura conatus ſim voces. Verum nec hoc confiſus ſum poſſe fieri, ut de his rebus ſatis commode ſcribi poſſet: nec ſi id fieri non poſſet, hoc quod feci fore inutile putabam: propterea quod hic admonere voluimus quod oporteret: reliqua trademus exercitationi*. ad Heren. lib. 3.

mo nel capo ſeguente ad additare agli Attori altri mezzi, che menar poſſono all'acquiſto di quella Pronunziazione, che al noſtro Spettacolo conviene.

CAP. III.

De' Mezzi d' acquiſtare la bella Pronunziazione.

IL primo mezzo, e per avventura il più efficace ſi è l' eſame del proprio temperamento. Tutti gli uomini, ſiccome nelle ſembianze, così differiſcono ancora nel parlare, e nel geſtire. Ciaſcuno à in ciò una maniera ſua propria, la quale, ove ſia giudizioſamente adoperata, è ſempre più bella di qualunque ſtudiata, e artifizioſa Pronunziazione. Più delle copiate vagliono le grazie originali; e chi traſcura di coltivarle rimarrà ſempre tra lo ſtuolo ſervile degl' imitatori (*a*).

Non già ch' io diſapprovi l'Imitazione, quando vada unita alla coltura delle grazie naturali. Anzi

(a) *O imitatores ſervum pecus*. Oraz. lib. I. Epiſt. 19.

zi l'Imitazione de' grandi Attori è un mezzo efficaciſſimo di giugnere alla bella Pronunziazione: nulla eſſendo tanto naturale agli uomini, quanto il contraffare quelle maniere di parlare, e di geſtire, che oſſervano in altrui. Così Eroe a' tempi di Cicerone divenne eccellente, imitando Roſcio. Così Baron, il degno diſcepolo del Moliere, ſi rendè celebre imitando queſto Roſcio franceſe. A' però l'Imitazione meſtieri di non picciolo diſcernimento, per non imitare anche i difetti: ne' grandi uomini non tutto è grande.

Le opere di Scultura, e di Pittura ſomminiſtreranno a un Attore intelligente un altro fecondo mezzo. I modelli, che offrono agli occhi di lui queſte due Belle Arti, ſono per lo più perfettiſſimi, come quelli, che preſentano i geſti più energici, e più nobili. Mercecchè non potendo l' Artiſta dare che un ſolo geſto alla ſua figura, egli fa conſiſtere la ſua principale attenzione in iſceglier quello, che meglio eſprima la paſſione dell' eroe della ſua opera, e che, ſecondo il precetto dell' Albani (*a*), ſpieghi non ſolo ciò, che il perſo-

(a) In una ſua lettera inſerita nella Vita, che di lui ſcriſſe il Malvaſia, nella p. 4. della *Felſina Pittrice*.

ſonaggio allora fa, ma quello ancora, che à fatto, e quello, ch'è per fare. E queſt'unico geſto è talora sì felicemente aſſortito, che la ſua impreſſione ſcende fino al più profondo, e al più ſereno dell'animo. Chaſsé, il migliore Attore, che oggi fioriſca in Francia, deve la ſua bella Pronunziazione a' gran modelli di Pittura, e di Scultura, da lui con diligenza eſaminati (*a*).

Che non imparerà dunque un Attore intelligente da que' miracoli del greco ſcalpello, che giunſero fino a noi, e dalle ſculture di Michelagnolo, del Bernini, del Girardon, del Puget, e d'altri moderni emuli di Fidia, e di Praſſitele? Ineſtimabili teſori ſerbano ancora per lui le opere di quelli tra' noſtri Pittori, che più nell'eſpreſſion ſi diſtinſero, come ſon quelle della ſcuola romana, educata tra le opere degli antichi. Le pitture particolarmente del divin Raffaello vanno tant'oltre in queſto genere, ch'io non so chi vi ſia, che gliene poſſa contendere il primato. Ma per oppoſto la ſcuola veneziana, la lombarda, e la fiaminga, perdute dietro alla vivacità del colorito, ſpeſ-

ſo

(a) V. l'Encyclopedie art. *Déclamations*

ſo traſcurarono l'eſpreſſione: ond' eſſe non vanno inconſideratamente preſe per modelli d'una nobile Pronunziazione.

Ciò, che la Scultura, e la Pittura offeriſce agli occhi noſtri, la Storia, e la Poeſia offeriſcono alla noſtra Immaginativa: e però la lettura degli Storici, e de' Poeti può ancora giovar molto a un Attore.

Ma la ſorgente più feconda per lui ſarà il commercio del mondo, teatro d'ogni paſſione, e d'ogni carattere. Nondimeno ſiccome pochi tra queſti convengono alla tragica dignità; è neceſſario, che l'Attore prenda di mira particolarmente i perſonaggi d'alto affare. Il mentovato Baron ſolea dire, che un Attore dovrebbe eſſere ſtato allevato ſulle ginocchia delle Regine.

Dappoi che l'Attore avrà procurato di derivare da queſti fonti la bella, e l'eloquente Pronunziazione, egli dovrà eſaminare ſe vi ſia ben riuſcito, e in queſto eſame non fidarſi che de' propri occhi, e del conſiglio d'un ampio ſpecchio. Queſto fu il Maeſtro di Demoſtene. Coll'aiuto d'uno ſpecchio quel Principe degli Oratori appreſe a imitare i gran modelli, ed a perfezionare le ſue naturali diſpoſizioni.

Per-

Perchè poi adatti elegantemente alla ſua parte una Pronunziazion così fatta, due condizioni ſi richieggono in un Attore. La prima ſi è, che la ſua Immaginazione veſta bene il perſonaggio, che rappreſenta. Qualora un Attore abbia preſente la condizione del ſuo perſonaggio, e le differenti ſituazioni, per le quali paſſa nel corſo del Dramma; egli darà alla ſua Pronunziazione quella proprietà, quel decoro, che non ſi può in conto alcuno apprendere da' precetti dell'Arte (*a*). Queſto è il mezzo più efficace d'intereſſare gli ſpettatori. Entrando l'Attore nella paſſione del perſonaggio, che rappreſenta, egli darà a queſta il geſto, e la voce, che l'è dovuta; e mettendo ſotto gli occhi noſtri i ſegni del dolore, del timore, dell'ira, ſarà ſicuro d'attriſtare (*b*), d'atterrire (*c*), d'accendere a ſdegno (*d*) i circoſtanti. Gli animi umani ſono come accordati in conſonanza tra loro: non può uno mandar fuora il ſuo tuono, che tutti gli altri non ſi mettano in movimento.

(a) *Roſcium ſaepe audio dicere, caput eſſe artis, decere; tamen unum id eſſe, quod tradi arte non poſſit*. Cic. de Orat. lib. I.
(b) . . . . *Si vis me flere, dolendum eſt
Primum ipſi tibi. Horat. Epiſt. ad Piſon.*
(c) *Territus terreo. S. Auguſt.*
(d) *Ardeat qui vult incendere. Cic.*

La ſeconda condizione ſi è, che l'Attore abbia bene impreſſa in mente la parte ſua. Quando egli vada col penſiero ſempre innanzi alle ſue parole, adatterà a queſte una naturale, e ſpedita Pronunziazione; prevedendo ſempre qual voce, e qual geſto dimandi il ſentimento, ch'è per proferire. Per oppoſto chi non sa a quante ſconvenevolezze induca una memoria infedele? Gli occhi ſi ſtralunano, la perſona ſi dibatte, il volto ſi ſmarriſce, la voce è incerta, e vacillante. Interrogato il Bourdaloue a quale de'ſuoi ſermoni egli deſſe la preferenza, A quello, che ò meglio a memoria, riſpoſe il grande Oratore (*a*).

SE-

(a) *Dinouart*, *L'Eloquence du corps*. Cap. 3.

SEZIONE V.

Della Decorazione dell' Opera in Musica.

ESercitati che sieno gli Attori a pronunziare con dignità il Melodramma, si vuole per ultimo, che il luogo dell'Azione sia convenientemente decorato. E' la Decorazione l'Arte d'abbellire, e rendere verisimile all'occhio il luogo dell'Azione. Essa regola il vestimento, le scene, le macchine, e la struttura medesima del Teatro.

C A P. I.

Del Veſtimento degli Attori dell'Opera in Muſica.

ALl'Inventore degli abiti è conceduta maggior libertà, che non agli altri Artiſti dell'Opera in Muſica. Nel veſtire un perſonaggio greco, o romano, egli non dee così ſcrupoloſamente ſeguire quella maniera di veſtire uſata dalle mentovate Nazioni, come ce la rappreſentano gli Scrittori delle coſtumanze greche, o romane, e i monumenti, che ne rimangono delle medeſime: da che que' buon uomini veſtivano sì poſitivo, che le loro fogge non potrebbero ammettere la vaghezza, che ſi richiede negli abbigliamenti delle Opere Muſicali.

Ma per evitare queſto inconveniente egli ſi guardi d'incorrere in quell'altro più biaſimevole ancora, di adoperare le mode d'oggidì. Talvolta per difetto d'invenzione una Fedra, o un Ippolito compariſcono in Teatro ſenza la menoma traccia di caratteriſtico veſtimento, e sì ſembrano due Signorini sbarcati pure allora di Parigi, che gli ſpet-

tatori

tatori non si possono contenere di dar loro del ben venuto.

Adunque l'Inventore degli abiti si tenga egualmente lontano da questi due scogli. L'abito del suo Personaggio conservi sempre qualche aria, qualche traccia del vestire adoperato dalla costui nazione; onde chi sia inteso degli usi di quella, ve gli possa discernere, e confessi, l'abito rassomigliare a quello della nazione, del tempo, e della condizione del personaggio drammatico. Ma il resto del vestimento va supplito con invenzioni vaghe, e bizzarre. Queste giunte dell'inventiva dell'Artista passeranno anch'esse per antiche fogge. Ma perchè egli conseguisca sì fatto intento, conviene, siccome si è detto, ch'elle non sentano delle mode correnti; e tanto maggior lode acquisterà l'Inventore, quanto più esattamente eviterà queste mode anche nelle minuzie: affinchè il popolo, sempre inclinato a motteggiare, e a sfatare, non dimandi (come pur troppo suole) se anche allora usavano i manichini, e le cravatte d'oggidì, e (ch'è più leggiadra a vedere) le croci pendenti dalla gola delle donne. Così ancora qualche volta una Cantatrice godrà di vestire un abito capriccioso quan-

to ſi voglia, e non mai veduto: ma quanto alla pettinatura ella non può ſoffrire bizzarria, nè invenzione; vuol eſſere pettinata come uſano allora le noſtre Dame: anacroniſmo in veſtitura, ſimile a quello, che in Pittura commiſe il Tintoretto, armando di fucili i Giudei in un ſuggetto di Sacra Storia.

In ſomma l' Inventore degli abiti imiterà lo ſtile de' Ritrattiſti, che conſervando i principali lineamenti della perſona, che ritraggono, gli abbelliſcono con altri non appartenenti a perſona, che viva, ma nati nella lor fantaſia; e sì ne compongono il ritratto, che chi lo vede riconoſca l'originale, ma ſi maravigli come abbia fatto il Pittore a render bello chi realmente non è tale. Per queſta via giunſe il Tribolo all'immortalità, feliciſſimo, come dice il Vaſari (*a*), nelle invenzioni delle veſti, de' calzari, delle acconciature di capo, e di altri abbigliamenti: e per queſta vi giunſero ancora il Frigeri, i due Canziani, e il Boquet, il quale de' noſtri dì ſi à tanta gloria acquiſtata oltremonti colla ſua fertile, e grazioſa fantaſia.

In-

(a) Vita del Tribolo.

Inventato il modo dell' abito, dee l' Artefice porre attenzione alla ſcelta del colore, per ſoddisfare all' Eſtetico dell' Arte ſua. Il colore degli abiti vuol eſſere diverſo da quello della ſcena, ma sì, che facciano inſieme armonia. Se la ſcena è d' un colorito dilavato, e tranquillo, i veſtimenti ſaranno d' una tinta vivace, e brillanti d'oro, e d'argento. Ma ſe la ſcena ſarà di color gagliardo, e carico; le veſti dimandano una tintura sfumata, e ſchietta, e 'l loro ornamento non ſarà l'argento, e l'oro, ma la gentilezza, e 'l coſtume. Ove l'abito non differiſca dalla ſcena nel colore, o differiſca ſolo nel grado di denſità, languirà l'uno, e l'altra, e cadranno in quel genere di pittura, che i Maeſtri chiamano Chiaroſcuro, genere monotono, e freddo. L'occhio perderà di viſta i perſonaggi, ſubito che queſti ceſſeranno di muoverſi. Quanto è poi all' armonia, che dee riſultare da' colori degli abiti e delle ſcene, è già troppo noto, che i colori ànno tra loro quel medeſimo rapporto, che paſſa fra' tuoni d' uno ſtromento. Se nella compoſizione degli abiti non ſarà conſultato sì fatto rapporto, queſti, e le ſcene ſi pregiudicheranno ſcambievolmente, e l' occhio ne rileverà

quel dolore, che pruova l'orecchio in una dissonanza.

Talvolta nè pur basta, che l'Artefice abbia felicemente scelto il colore degli abiti, s' egli non bada in oltre a degradarlo, quando i personaggi fanno anch' essi parte della Decorazione, nel qual caso non tutti egualmente si accostano agli spettatori, ma restano in differenti siti sul proscenio (*a*). Una legge della visione, osservata esattamente dalla Pittura si è, che quanto più un oggetto s' allontana, tanto più il suo colore ammortisce. Contro la qual legge se pecca l' Inventore degli abiti, mettendo addosso a un personaggio lontano colori d' una vivacità eguale a quella, che si vede addosso a' vicini: que' personaggi compariranno vicini anch' essi, a dispetto, ed a biasimo dell'Artista.

Ad aiutare l'Inventiva di lui gioverà non poco un festevole Carnevale colla varietà delle sue maschere; ma soprattutto la considerazione delle buone opere di Statuaria, e di Pittura, e particolarmente le statue, e le pitture antiche, o, se moderne,

(a) Noverre, Lettres sur la Danse & les Ballets.

ne, di ſtraniere perſone, e nate in paeſi, o in tempi, che non erano adottate le noſtre fogge.

CAP. II.

Della Scena dell' Opera in Muſica.

§. 1. Della vaſtità della Scena. §. 2. Della veriſimilitudine della Scena. §. 3. Della novità negli ornamenti della Scena. §. 4. Di ciò, che può ſoccorrere l' inventiva del Pittor delle ſcene.

§. I.

DEl Peruzzi, valente Pittore, e Architetto ſaneſe narra l' Ugurgieri (*a*), e 'l Vaſari (*b*), che nel far le ſcene alla Calandria del Bibbiena fece comparire d' un' ampiezza maraviglioſa quel picciol ſito, ch'eſſe occupavano, e i caſamenti, le log-

(a) Pompe ſaneſi.

(b) Vita del Peruzzi.

logge, le porte, le fineſtre, le cornici erano di sì bizzarra, e ſtravagante invenzione, e sì nel tempo ſteſſo comparivano vere, che con dolce inganno dilettavano gli occhi di tutti. Da queſto elogio del Peruzzi ſi poſſono dedurre le qualità, che ſi ànno a trovare in una Scena, le quali a tre ſi riducono, e ſono Vaſtità, Novità, e Veriſimiglianza.

La Scena è il fondamento di quella piacevole illuſione, onde lo Spettatore è traſportato or al Campidoglio, or ſulle rive del Nilo, ne' giardini di Ninive, o tra le tende degli eſpugnatori di Troia. A queſta illuſione contribuiſce la Scena, facendo unità col Dramma; e unità non farà mai con queſto quando le manchino le tre annoverate qualità.

Per principiare adunque dalla ſua Vaſtità, il Dramma richiede, che la Scena ora preſenti l'interno d'una reggia, ora un giardino, una piazza, una foreſta &c. tutte coſe, che eſigono ben altro ſpazio che quello d'un proſcenio, per grande, che ſia. Dovrà perciò il Pittore poſſeder bene il ſegreto di fare apparir vaſto ciò, che in realtà non è tale. La Proſpettiva è la maeſtra di tal ſegreto. Il Pittor delle ſcene deve addimeſticarſi con que-

queſta ſcienza, e farne il ſuo maggior capitale. Ella nacque ſulle ſcene (*a*), e merita un perpetuo dominio del paeſe natio; ſiccome il dimoſtrarono gl' Italiani, che in ogni tempo l'ebbero in pregio, e che non ſolo la renderon nota a tutte le più colte nazioni; ma via via di nuove bellezze l' ornarono; come ultimamente fece Ferdinando Galli Bibbiena colle ſcene vedute in angolo, di cui egli fu inventore (*b*). Le quali ſcene (che vanno diſcretamente adoperate) danno ben altra Vaſtità al luogo dell'Azione, e ben altro diletto a vederle, che quegli ſtradoni, o quelle gallerie, che vanno ſempre diritte al punto di mezzo, e che nulla laſciano a immaginare a chi guarda.

In fatto però di Proſpettiva procuri il Pittore di deſtinare con diligenza le aperture, onde gli Attori debbono uſcire, ed entrare: affinchè la loro ſtatura ben ſi accordi colla grandezza, e colla lontananza, ch'egli aſſegna agli oggetti, che com-

pon-

(a) Ciò ſi ritrae dal ſeguente luogo di Vitruvio: *Namque primum Agatharchus Athenis, Aeſchylo docente, tragicam ſcenam fecit, & de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus, & Anaxagoras de eadem re ſcripſerunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum, radiorumque extenſionem, certo loco centro conſtituto, ad lineas ratione naturali reſpondere: uti de incerta re certae imagines aedificiorum in ſcenarum picturis redderent ſpeciem, & quae in directis, planiſque frontibus ſint figuratae, alia abſcedentia, alia prominentia eſſe videantur.* Lib. 7. Prooem.

(b) Il modo di praticarle è inſegnato da queſto celebre Profeſſore in un ſuo libro intitolato: *Direzioni della Proſpettiva Teorica.* Bologna 1753. 12.

pongono la ſcena; e ſappia, eſſer coſa quaſi ordinaria alle perſone del ſuo meſtiere il dare in queſto errore. Vedrai talvolta uſcire un perſonaggio da un luogo, dove le ſtatue coloſſali, che vi ſono dipinte, non gli arrivano al ginocchio, o dove un monte appena gli aggiugne alla ſpalla; ch'e' ti par uno di que' giganti, i quali montagna ſopra montagna davano la ſcalata all'Olimpo: noto eſſendo, che l'occhio giudica della grandezza dell'oggetto dalla grandezza delle coſe circoſtanti, e dalla lontananza, che moſtra la ſerie delle coſe poſte tra sè, e 'l ſuo oggetto.

Ma per altra parte non dee il Pittor delle ſcene troppo ſcrupoloſamente ſeguire le regole della Proſpettiva, le quali non laſcerebbero ſpazio baſtante al paſſaggio degli Attori, e molto meno alle Comparſe, a' Carri, Troni, Sedie ec. Ond'egli è coſtretto a declinare alquanto dal rigor di tai regole: anche perchè le ſcene facciano buon effetto vedute da qualunque ſito della platea, e de' palchetti. Ma queſta declinazione à d'uopo di molta circoſpezione, per non degenerare in rilaſſatezza, come fu quella d'alcuni Pittori, che nella Proſpettiva delle ſcene praticarono due punti di ve-

veduta : sconcezza intollerabile, e indegna d'un pennello italiano. Quindi è, che nella Prospettiva non v'à cosa più malagevole che quella delle scene, ad eseguir la quale non bastano le regole dell' Arte, ma bisogna anche conoscere dove, e quanto è necessario di declinare dalle medesime. Il che non si può senza una lunga pratica, o senza una diligente osservazione della pratica de' migliori maestri.

§. II.

La Verisimiglianza della Scena induce lo Spettatore a credere, che il luogo, ch'essa rappresenta, è appunto il luogo dove si finge l'Azione. Questa Verisimiglianza dipende dal decoro della Scena, e dall'esatta osservanza delle regole della Prospettiva, e dell'Architettura.

Il decoro si trova in una Scena quando il disegno del luogo, e di tutte le parti, che lo compongono, o l'adornano, sono propri all'uffizio di quel luogo, propri esempigrazia d'un giardino, o d'una reggia, e conformi agli usi, ed a' costumi del paese, in cui l'azione si finge, o almeno non

con-

conforme alle coſtumanze moderne. Quindi una galleria va caratterizzata in modo, che non ſia preſa per un Tempio, nè una carcere ſenta di cantina. Quindi ancora ſe la Scena è in Egitto, to, l'architettura non ſia Gotica, gli arredi non paiano quelli, che ci vengono d'Inghilterra, i ritratti, e le ſtatue non appartengano ad Eroi, o a Deità fenicie, o caldee. E ſe la Scena è vaga, ed incerta, e però incapace d'eſſere troppo caratterizzata, come quando rappreſenta una campagna la quale tanto può trovarſi in Egitto, quanto in ogni altra parte del mondo: il Pittore, ſe ama d'acquiſtar lode d'ingegnoſo, e di valente nell' Arte ſua, dee contraſſegnare quella campagna con tali particolarità, che indichi appartener eſſa all' Egitto, e non ad altro paeſe (a).

L'oſſervanza poi delle regole della Proſpettiva, e dell'Architettura, manterrà l'illuſione nell'animo del popolo. Della Proſpettiva dicemmo abbaſtanza nel paragrafo antecedente. Quanto all'Architettura, ſe

(a) *Nealces .... ingenioſus, & ſolers in arte. Siquidem cum praelium navale Aegyptiorum, & Perſarum pinxiſſet, quod in Nilo, cuius aqua eſt mari ſimilis, factum volebat intelligi; argumento declaravit quod arte non poterat. Aſellum enim in litore bibentem pinxit, & crocodilum inſidiantem ei. Plin. Nat. Hiſt. lib. 35.*

ſe le ſue leggi non ſono eſattamente oſſervate , i falli , che ſi commettono contro di eſſe , tendono ogni momento a richiamarci in noi ſteſſi . Tali ſono quelle volte ſenza appoggio , quelle arcate ſenza fondamento , quelle colonne , che in vece d'andare a incontrare il capitello , ſi perdono tra le nuvole , o che in vece di ſedere ſul zoccolo ſi contentano dell'immaginario ſoſtegno d'una menſola , che ſembra non un'opera di valoroſo Architetto , ma uno di que' palagi incantati de' tempi delle Fate . Al qual propoſito il più volte lodato Algarotti un fatto racconta accaduto al Padre Pozzi , inventore infelice delle colonne a ſedere . Nel dipingere una cupola avea coſtui ſoſtenute con menſole le colonne , che figuravano di reggere quella cupola . Alcuni Architetti alla viſta di tale inveriſimiglianza cominciarono a torcere il muſo , e a proteſtare , ch'eſſi in fabbricando non avrebbero dato alle colonne un sì fragile appoggio . Quando eccoti ſalta in mezzo un Profeſſore della medeſima rilaſſata ſcuola del Pozzi , e credendo con un motteggio di tirarſi egregiamente di quello imbarazzo , ſi obbliga a rifar tutto a ſue ſpeſe , quando fiaccando le menſole , la cupola , e le colonne veniſſero

ſero a rovinare. Avea coſtui cattiva cauſà, ma la difeſa fu ben peggiore. Io credo, ch'egli in un acceſſo dell'eteroclito eſtro della ſua ſcuola non avrebbe dubitato di dipingere per eſempio una ſcala a roveſcio, e d'obbligarſi poi a pagare il cerufico a chi nel ſalirla ſi fiaccaſſe la nuca. Non ſapea Meſſer lo Profeſſore, che è un precetto univerſale, e comune a tutte le Arti d'imitazione, il riſpettare il veriſimile; precetto, che non ammette veruna licenza ſe non nel caſo, ch'eſſe vogliano eſporre il grotteſco.

§. III.

Ma non baſta, che la Scena ſia veriſimile, ciò è architettata regolarmente, e ſecondo l'uſo di quella contrada, in cui s'immagina l'azione del dramma. Queſto fondo à biſogno di tutto l'ingegno d'un ſagace Artefice, che gli dia riſalto, e bellezza. Ma queſti nell'adornarlo convien, ch'abbia l'occhio a non adoperare gli uſi, e le maniere, che attualmente ſono in voga in quella città, a cui appartiene il Teatro, ch'egli dipinge; e ciò per la ragione là eſpoſta, dove la ſteſſa avverten-

za

za demmo all' Inventore degli abiti.

Gli ornamenti dunque, onde va abbellita una ſcena, compariſcano nuovi agli occhi del popolo; e tali compariranno qualora ſieno bizzarramente inventati dalla ricca immaginazion dell' Artiſta, o almeno preſi da mode antiche, o ſtraniere. Il Cineſe induſtre, il molle Perſiano, il Maomettano faſtoſo, e lo ſteſſo rozzo Americano, nell' architettura de' loro edifizi, nella ſimmetria de' loro giardini, negli adobbi delle loro abitazioni, ànno di che adornare con novità le noſtre ſcene. I Franceſi medeſimi, gl' Ingleſi, e le altre Nazioni colle quali abbiamo più familiarità, e commercio, tengono pure alcuni uſi, che non ànno ancora ottenuta la noſtra cittadinanza, e che però, ſcelti con accorgimento, farebbero di sè bella moſtra ſul Teatro.

§. IV.

A un Profeſſore iſtrutto già nel ſuo meſtiere molto poſſono giovare gli ſtampati diſegni di Scene inventate da celebri Pittori. Tali ſon quelli delle Scene del Neroni, publicati nel 1579. Tali altresì

sono i rami delle Scene del Chiarini, dell'Aldrovandini, del Buffagnotti, di Giuseppe Galli Bibbiena (i quali ultimi furono poco fa impressi in Augusta) e d'altri rinomati Maestri.

Possono in oltre giovar molto al Pittore que' libri, che insegnano il modo di dipinger le Scene, com'è quello di Nicolò Sabattini, intitolato: *Pratica di fabbricare Scene, e Macchine. Ravenna* 1638. e l'altro di Ferdinando Galli Bibbienna sul modo di fare Scene vedute in angolo, da lui inventate.

Per terzo non leggiero soccorso trarrà egli dalla considerazione de' disegni de' più celebri Architetti; come sono, a cagion d'esempio, i Disegni del famoso Palladio. Non meno utili per lui saranno le opere di que' Pittori, che nell'Architettura si distinsero sopra gli altri, quali furono il Brunelleschi, l'Alberti, il Bramante, Giulio Romano, e Paolo Veronese, *magni ipse agminis instar*. A' quali si aggiungano i più famosi paesisti, come il Ricci, Salvator Rosa, il Pussino, il Lorenese, e Tiziano superiore a tutti.

Finalmente maraviglioso costrutto caverà egli da' preziosi avanzi d'antichi edifizi, che si ammirano tuttavia in Italia, nella Grecia, in Egitto; e dalle

le diverse maniere di costruir fabbriche, e giardini, oggi adoperate da straniere Nazioni. Quindi, per conchiudere colle parole d'un Poeta Pittore,

Bisogna, che i Pittor sieno eruditi,
Nelle scienze introdotti, e sappian bene
Le favole, le storie, i tempi, e i riti.
Salvat. Rosa Sat. 3.

CAP. III.

Ufizio del Macchinista.

QUanto al movimento delle Macchine, e delle scene, io non ò che a raccomandarne la prontezza; non solo perchè è noiosissima a vedere una Macchina, o una Scena, che stenti a giugnere al suo sito; ma molto più ancora perchè esse con quella tardanza estinguono ogni drammatico piacere (*a*).

N 2 Un

(a) V. il Cap. 3. della II. Sez.

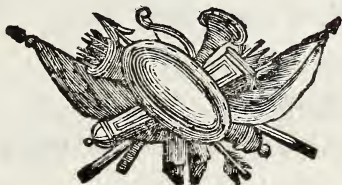
Un altro uffizio del Macchinista è l'illuminazione delle scene, ma bisogna confessare, che un tale uffizio è per ordinario con somma goffaggine, e negligenza eseguito. Il Pittore avrà con tutte le leggi dell' Arte sua dipinta una scena. Egli vi avrà acconciamente maneggiati i colori vivaci, e i dilavati, i lumi, e l'ombre. Viene il Macchinista, e senza badar più che tanto all' idea del Pittore, distribuisce le fiaccole a capriccio; e con quella sbadataggine sua distrugge tutto il bello dell'ombre, e della degradazion de' colori.

Convien dunque sapere, che i lumi non si vogliono distribuire egualmente da per tutto, come per ordinario si fa, ma bensì a masse, e a gruppi ineguali, per afforzare que' luoghi, che ne abbisognano;

Altri di poi, cui 'l chiaro lume offende,

lasciargli foschi, ed abbuiati. Noi veggiam pure qual vaghezza reca all' opere di Giorgione, e di Tiziano il lor mirabile lumeggiare, il vedere con quanta forza essi illuminarono alcune parti, mentre altre erano lasciate fra l' ombre. Un Macchi-

nista

nista intelligente, che coll' economia medesima distribuisse i lumi tra le scene, diverrebbe il Giorgione, il Tiziano del Teatro; e tanto più l' opere sue diletterebbero, che quelle de' Duumviri di quel genere, quanto il lume, e l'ombra effettiva, e reale, è più efficace del lume, e dell' ombra finta da' colori. Perchè però il Macchinista tragga buon viso da questa faccenda, consulti sempre il Pittor delle scene: niuno sa meglio di chi le à dipinte, dove s' abbia a gittar molto chiaro, e dove nulla, o poco.

C A P. IV.

Della Costruzione del Teatro.

§. 1. *Della materia, onde convenga fabbricare il Teatro.* §. 2. *Dell' ampiezza del Teatro.* §. 3. *Figura dell' interno del Teatro, e disposizione de' Palchetti.* §. 4. *Dell'ornamento del Teatro.*

§. I.

TUtto il di fuori del Teatro, ciò è, le sue facciate esteriori, i corridori, le scale, va fabbricato di mattoni, di pietra, o di marmo, sì per dare solidità all' edifizio, sì molto più per garantirlo al possibile dagl' incendi, a cui per le faci, ond' esso viene illuminato, è oltre modo soggetto. Per la medesima ragione è d'uopo, che sia per ogni parte isolato, a fin d'impedire il progresso di tali incendi.

Col rendere isolato il Teatro s'acquista un altro

tro vantaggio, che ſe gli poſſono dare molte porte eſteriori, e corriſpondenti a ſiti diverſi; articolo eſſenzialiſſimo nella coſtruzione di sì fatti edifizi. Ove le porte ſien poche, o corriſpondano a un ſito medeſimo, la folla del popolo, e delle carrozze cagionerà de' gravi inconvenienti; vedendoſi tai rincontri produr non di rado attacchi, inimicizie, duelli, ed anche impegni tra Corone, per occaſione de' loro Miniſtri.

L'interno del Teatro non va edificato delle ſteſſe materie, che per l'eſteriore edifizio del medeſimo abbiam commendate: e per interno del teatro io intendo i ſuoi palchetti, e tutto ciò, che ſporge ſopra quel vano, di cui è baſe la platea. Ora ſe, a cagion d'eſempio, taluno per una mal inteſa magnificenza ſi avviſaſſe di formare di marmo l'interno del Teatro, ciò ſarebbe come far di marmo un leuto, un violino: eſſi non renderebbero verun ſuono (*a*). E' vero, che gli antichi di pietre, o di marmi ſoleano coſtruire l'interno de' loro Teatri; ma per rimediare al danno, che da tai materie

(a) Parlo de' gran Teatri: poichè quanto a' Teatri di poca eſtenſione, il loro interno può ſenza molto ſcapito eſſere coſtrutto di mattoni, di marmo, o d'altre ſimiglianti materie.

ſoffriva la voce degli Attori, eſſi davano a coſtoro delle maſchere fatte in modo, che ſerviſſero come di tromba. E oltre a ciò i Greci ne' loro Teatri ſituavano de' gran vaſi di rame, ne' quali ripercoſſa la voce acquiſtaſſe ſufficiente forza, per giugnere alle più rimote parti del Teatro. Ma in quelli, che non di pietra, ma di legno erano coſtrutti, eſſi non poneano sì fatto ordigno; avendo ſperimentato, che il legno dava tal riſalto alla voce, che rendea del tutto inutile l'uſo di que' vaſi.

Queſta pratica degli antichi unita a una giornaliera pruova, che noi ne facciamo, à dato a conoſcere, che il legno è il materiale più convenevole all'interno edifizio del Teatro. Quelle fibbre, onde queſto materiale è teſſuto, percoſſe dalla voce, concepiſcono un sì ſoave ondeggiamento, ch'eſſe ne propagano il ſuono mirabilmente, e con ſomma grazia, e dolcezza. Conviene però avvertire, che il legno ſia tutto egualmente ſtagionato, affinchè le vibrazioni non ſieno diverſe, e così confondano, e rendano come incerto il tuono della voce.

Anche l'interno de' Teatri vuol avere più porte, che mettano nella platea, affinchè in caſo di di-

disastro il popolo abbia più uscite, per cui sgombrare, e mettersi in salvo. Non una volta è avvenuto, che in un improvviso movimento, per la scarsezza delle porte della platea, gli spettatori sieno restati miseramente calpestati, o divorati dalle fiamme. Non è però necessario, che tai porte sieno sempre aperte; conviene anzi per la voce degli Attori, che alcune restino ordinariamente chiuse; purchè negl' improvvisi accidenti si possano aprir prontamente.

§. II.

Non tutti i Teatri vogliono avere un' eguale ampiezza. Essi debbono corrispondere all'ampiezza della città, a cui appartengono, e ridicola si renderebbe una bicocca se una mole elevasse degna d' una vasta città. Ma questa medesima non potrebbe assegnare un'ampiezza arbitraria, ed enorme a' suoi Teatri. L'estensione, a cui un Teatro può giugnere, è quella della portata d'una voce mandata fuora senza stento.

Alcuni per ampliare al possibile il Teatro immaginarono un nuovo ripiego. Questo consiste in ispor-

isporgere il proscenio molti palmi fra la platea, e fuori delle scene; il qual ripiego avvicinando per quanto si può l'Attore agli opposti palchi, fa che la costui voce là giunga, dove senza questo artifizio non potrebbe. Ma se abbiamo a dire il parer nostro, costoro in adottare sì fatto artifizio diedero del loro discernimento un' assai ambigua pruova. Mercecchè tirando così l'Attore fuori della scena, si viene a rendere inutile tutta la scenica decorazione, la quale a ciò solo si adopera, che l'Attore sia circondato da oggetti a noi stranieri, e propri del luogo, dove è supposta la scena, e del personaggio, ch' egli rappresenta, acciocchè in somma il luogo dell' azione sia verisimile. Ma quando si vede un' Arianna, che in vece d'aggirarsi fra 'l solitario lido di Nasso, si caccia nel bel mezzo de' nostri palchi, ogni verisimiglianza cessa all' istante; e per molto, ch' ella si rammarichi, e pianga, il mio cuore freddo, e indifferente non prende veruna parte in quello affanno. *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.* Taccio le sconvenevolezze, a cui è quasi costretto un Attore, quando sia fuori di scena, come di voltare il fianco, o le spalle agli Spettatori.

§. III.

§. III.

Si cerca ancora una Figura per l'interno del Teatro la più adatta a favorire la vista insieme, e l'udito. Taluni crederono d'aver soddisfatto al quesito coll'invenzione della campana fonica, com'essi chiamano. Questa invenzione consiste in dare al medesimo una figura di campana, disposta in modo, che l'orlo, o il labbro di quella corrisponda a' palchi più vicini alla scena, e il luogo dov'è attaccato il battaglio, cada nel palchetto di mezzo, opposto dirittamente al proscenio. E' però la più leggiadra cosa a sentire, che si voglia dare la figura di campana a un edifizio destinato a un effetto tutto opposto a quello del mentovato stromento. La campana ottenne quella sua figura, perchè destinata a mandare il suono fuori di sè, e quanto più potesse da sè lontano. Le fu data quella quasi conica figura, e quelle labbra rimboccate in fuori, affinchè l'onda sonora dell'aria interna sdrucciolasse al di fuori, e urtando l'esterna le comunicasse lo stesso oscillamento. Fu formata rotonda, affinchè le oscillanti anella, ond'è composta,

ſta, percoteſſero egualmente, e in tutti i ſuoi punti l'aria circonvicina. Ora tutte queſte proprietà come poſſono mai convenire a un edifizio deſtinato non a ſpargere il ſuono fuori di sè, e lungi quanto ſi poſſa il più, ma al contrario a concentrarlo, e cuſtodirlo geloſamente in sè ſteſſo? Di più, queſta campana reſtringe lo ſpazio della platea, e toglie a molti palchetti la veduta delle ſcene.

La miglior figura per l'interno del Teatro è quella d'un ſemicerchio, la di cui aia ſia occupata dalla platea, la periferia dalla fronte de' palchetti, e il diametro dal pulpito, o ſia dall'eſteriore orlo del proſcenio. Queſta figura rende ſpazioſo il Teatro: poichè tra tutte le figure d'un egual perimetro il cerchio comprende uno ſpazio maggiore di quello di qualſivoglia altra, e mette i palchetti in diſtanza eguale dal centro, o ſia dal punto di mezzo del proſcenio. Un inconveniente ſi può trovare in queſta figura, e ſi è, che allarga troppo il vano, o ſia la luce della ſcena. Si ripara a queſto inconveniente dando al Teatro la figura non già d'un ſemicircolo, ma d'una ſemielliſſe, la quale à per poco tutti i vantaggi dell'altra, ed à di più queſto, che accreſce il numero de' pal-

chet-

chetti: essendo la periferia dell' Ellisse maggiore di quella d'un cerchio, il diametro del quale sia eguale all'asse minore di quella.

Altri preferiscono a ogni altra figura quella d'una semiellisse troncata sull'asse maggiore: e questi ànno per loro l'autorità del celebre Palladio, il quale tal figura dette alla platea del Teatro Olimpico di Vicenza. Molto me muove l'autorità d'un tanto Maestro; ma confesso di non comprendere come adottando una tal figura si possa evitare di rendere sproporzionatamente ampia la fronte del pulpito, o proscenio; o pure volendo ridur questa a una moderata estensione, io non so intendere come si possa render visibile il Teatro a que' luoghi della platea, e a que' palchi, che più s'avvicinano a' lati del proscenio.

Pe' palchetti poi lodevole è la disposizione inventata da Andrea Sighizzi, e imitata più volte da i Bibbiena. Questa consiste in far sì, che i palchetti secondochè dalla scena, o sia dal diametro del semicerchio allontanandosi s'inoltrano verso il fondo del Teatro, ciò è verso la metà della periferia, così vadano ancora salendo di qualche oncia l'uno sull'altro, e di qualche oncia ancora

va-

vadano ſporgendo in fuori. Così ogni palchetto ſta meglio affacciato ſulla ſcena, nè uno impediſce all' altro il vedere.

Convien nondimeno avvertire, che i due lati di ciaſcun palchetto, eſſendo di neceſſità convergenti verſo le ſcene, non formino angoli acuti col muro interiore de' medeſimi: perciocchè gli angoli di tal ſorta eſtinguono, e divorano il ſuono. Si baderà dunque a rendere ottuſi, o almeno retti quegli angoli, o pure (e ſarà ancor meglio) a ſpuntargli, e fare, che i lati del palchetto vadano a terminare in un concavo cilindrico.

Ma ſe con tutto ciò il Teatro, o per difetto di coſtruzione, o per troppa ampiezza, non mandaſſe chiaramente da per tutto la voce de' Cantanti; io crederei, che ſi potrebbe utilmente imitare il ripiego de' Greci, i quali, come accennammo, mettean ne' Teatri, e propriamente ſotto a' ſedili, de' gran vaſi di rame, formati con eſattiſſime miſure, affinchè ciaſcuno di eſſi aveſſe il ſuo tuono particolare: e sì fatti vaſi invigorivano mirabilmente la voce degli Attori. Dodici di queſti (tanti eſſendo i ſemituoni, che compongono la ſcala muſicale, e altrettanti i modi della noſtra Muſica)

gio-

gioverebbero moltiſſimo a parecchi moderni Teatri.

§. IV.

L'eſteriore d'un publico Teatro di ragguardevole città dee ſpirare magnificenza, e buon guſto; al qual oggetto non vanno riſparmiati i loggiati, le ſcalinate, le nicchie, e quanto altro à di faſtoſo, e di magnifico l'Architettura. Ma per oppoſto nell'interiore di eſſo (*a*) gli ornati vanno diſtribuiti con eſattiſſima economia. Un principio generale su queſto punto ſi è, che *Nell' interno del Teatro ſolo quegli ornati ſi ammettono, che non impediſcono l'occhio dello Spettatore, che non offendono la voce del Cantante, e che non impicciolìſcono verun ſito*. Ecco il paragone, ſul quale ſi devono eſaminare gli ornamenti, che ſi vogliono dare all' interno de' Teatri.

Se queſto principio aveſſero avuto preſente parecchi Architetti, ſi ſarebbero aſſolutamente aſtenuti

(a) Ciò, che intendiamo per Interno del Teatro fu già definito nel primo paragrafo di queſto capo.

nuti da certi mal intesi ornamenti, che divengono eterni monumenti della poca abilità di chi gli ammise, e imbarazzo, e sfregio de' Teatri. Essi primieramente non avrebbero ammessi nell' interno de' Teatri quegli abbellimenti di carta pesta, o di panno lino, o lano, che si mangiano la voce de' Cantanti: perocchè l'esperienza insegna, che tanto indebolisce la voce una stanza apparata di carta, o di lino, di seta, di lana, quanto le dà risalto un'altra, che foderata sia d'asse. Gli specchi ancora, quando sien molti, pregiudicano non poco: non essendo lo specchio capace di quegli ondeggiamenti, che l'aere sonoro comunica al legno. E condannati avrebbero per la stessa ragione que' fregi sinuosi, e centinati, che rompono, e sparpagliano il prefato ondeggiamento dell'aere, ch' è il veicolo del suono. La voce degli Attori già è bastantemente occupata dal crasso ambiente del Teatro, dalle tele delle scene, dagli abiti degli Spettatori, per non dovere offenderla di vantaggio con altri argomenti. Ma quando pure un avveduto Architetto avesse evitato simiglianti inconvenienti, tutto si può dir nulla se non si à pensiero di tener sempre sbrattato, ed esente da polvere il Teatro:

di-

divorando la polvere la voce de' Cantanti (*a*).

Per rifpetto poi alla vifta, e al fito, è neceffario, che que' foftegni, che dividono un palco dall' altro, e quella fafcia, che fepara i diverfi ordini, o file di palchetti, fieno fottili, e gracili quanto fi poffa il più: nè so quanto ben facciano coloro, che per un' architettonica pedanteria gli deftinano a rapprefentare ordini d'Architettura. Se del foftegno tu ne formi una colonna, e della fafcia una cornice architravata, ne avverrà delle due l'una; o quefti membri riufciranno mefchiniffimi, e fproporzionati, per rendergli fottili quanto poc' anzi abbiamo detto, che vogliono effere, o per dare ad effi qualche proporzione, fi dovrà perdere molto luogo, e impedire ancora la vifta dello Spettatore. Il che farebbe biafimevole anche più: perchè nel Teatro non va perduto un dito folo di fpazio, o di veduta. Tutto à da effere permeabile in effo, per valermi dell'efpreffione d'un valentuomo.

O SE-

(a) *Mira funt de voce digna dictu. In Theatrorum Orchestris fcobe, aut arena fuperiecta devoratur.* Plin. lib. XI. cap. 51.

SEZIONE VI.

Della Danza dell' Opera in Musica.

SCorse le qualità del Melodramma, e quelle della Musica, della Pronunziazione, e della Decorazione, proprie dell' Opera in Musica, che sono le quattro essenziali parti di questo Spettacolo: uopo è per ultimo arrestarsi alcun poco intorno alla Danza, parte, a dir vero, non essenziale del medesimo, quali sono le annoverate, ma, come fu detto altrove, dichiarata quasi tale dall' uso.

CAP.

C A P. I.

Natura della Danza.

§. 1. *Che ſia Danza, e dove conſiſta il ſuo Eſtetico.*

§. 2. *Del Patetico della Danza.*

§. I.

DAnza, o Ballo, è una ſerie di ſtraordinari movimenti del noſtro corpo, regolati dalla cadenza della Muſica. Ella è una delle Belle Arti, e ſi divide in Alta, e Baſſa. Danza Alta è quella, che fa il Ballerino, elevandoſi da terra quanto più può con ambi i piedi. Danza Baſſa è quella, ch'egli fa, appoggiando a terra tutteddue i piedi, o uno almeno. Tuttavolta, a preciſamente parlare, la ſola Danza Baſſa appartiene alle Belle Arti. L'Alta non può entrare in queſto numero; perchè inetta al movimento delle paſſio-

ni (*a*). Questa secondaria, ed inferiore spezie di Danza appartiene alla classe di quelle Arti, che sono destinate a far mostra d'agilità, e di forza.

La Danza à molta affinità colla Pronunziazione, e propriamente col Gesto, dal quale differisce come il verso dalla prosa. Il verso à colla prosa un fondo comune, e queste son le parole. Ma nel verso un tal fondo è assoggettato a certa misura, e interciso da una cadenza regolare: nella prosa è libero. Così il fondo comune del Ballo, e del Gestire sono i movimenti del corpo. Ma questi movimenti nel Ballo sono anch' essi intercisi, e distinti da una cadenza regolare; laddove nel gestire non osservano misura, o cadenza alcuna.

L'Esterico della Danza consiste nella simmetria, che passa tra' tempi de' suoi movimenti, e i tempi della Musica, che l' accompagna. In effetti il rincrescimento, che si pruova in vedere uno, che balli fuor di cadenza, nasce appunto, perchè egli non lega con simmetria veruna questi tempi de' suoi movimenti, e della Musica. Noi siamo allo-

ra

(a) Basta, è vero, a destare la maraviglia. Ma questa è l'effetto di qualunque opera straordinaria della natura, o dell' arte: non è già del numero di quelle passioni, a cui particolarmente mirano le Arti piacevoli, e che noi ci aspettiamo nell' osservar l'opere di queste.

ra per istinto portati a muovere alla cadenza di quest' ultima il capo, le mani, i piedi, e 'l resto della persona, per aiutare il ballerino ad osservarla, o per mettere quella connessione, ch' egli non mette fra 'l Ballo, e 'l suono: tanto l' Unità è grata al nostro spirito. Per una ragione contraria piace assaissimo un Ballo eseguito in perfetta cadenza.

Un altro fonte dell' Estetico della Danza è la Simmetria, ch' ella osserva tra' vari tempi de' suoi movimenti, simile a quello della Musica Metrica, e della Metrica Poesia.

Un terzo fonte dell' Estetico di questa piacevole Facultà nasce dalla bella disposizione, ch' ella dà alle membra. La qual disposizione non è già che presenti una novella simmetria, ma solo rende più discernevole, e più manifesta quella, che dalla natura ebbe il nostro corpo. Perciocchè gli uomini tengono per l' ordinario in negligente positura le loro membra sì, che essi, quanto è in loro, estinguono quelle belle disposizioni, e misure, che sono osservabili nella lor macchina. La Danza rimedia a questa negligenza; assegnando a ciascun membro il sito, che più gli è vantaggioso, ciò è,

quello, che rende più agevole il discernimento delle ragioni, che le membra ànno tra loro, ed alla macchina intera.

§. II.

Il Patetico della Danza consiste nell' imitazione di que' movimenti, che noi facciamo, qualora da alcuna passione siam posseduti: la qual imitazione è propriamente detta Pantomimo. Tre sono le spezie di Pantomimo: il Serio, quello di mezzo carattere, e 'l Grottesco. Il Pantomimo Serio, o Eroico imita gli Eroi, e i personaggi d'alto affare, e talvolta anche le Deità, e i Semidei. Egli appartiene al genere tragico, ed è inteso ad ispirarci nobiltà di sentimenti. Il Grottesco imita le persone d'infima nazione. Il genere delle sue favole è comico, e tende a muoverci a riso. Il Pantomimo di mezzo carattere è un misto d'ambedue le definite spezie. Le sue favole sono anche comiche, ma d'un genere più nobile, da taluni detto *Alto Comico*. Egli tende a piacerci, non già con goffe, e ridicole maniere, ma coll'imitazione d'un costume placido, ed ameno.

CAP.

C A P. II.

Della Danza Teatrale.

§. 1. Conneſſione della Danza Teatrale col Melodramma. §. 2. A qual genere appartenga la Danza Teatrale. §. 3. Avvertenze intorno all' eſecuzione della medeſima.

§. I.

NEl ſecondo capo della prima Sezione fu da noi ſtabilita la neceſſità, che ànno tutte le Arti adoperate nell'Opera in Muſica, d'eſſere intimamente conneſſe all'azione drammatica. Quello adunque, che nel citato luogo fu oſſervato, baſta a ſtabilire particolarmente per la Danza Teatrale la medeſima neceſſità. Coſtituendo queſta bella Diſciplina una parte del noſtro Spettacolo; non altrimenti che ſtrettamente conneſſa all' Azione Drammatica può fare unità col ſuo tutto; nè ſenza uni-

tà può opera alcuna conſeguire perfezione, o bellezza.

Pure ſe v'è parte nell'Opera in Muſica italiana, che più ſi allontani da tale Unità, i Balli ſon deſſi, a conſiderargli ſecondochè d'ordinario vengono compoſti. Tu avrai l'animo occupato da una Favola di greco, o di romano argomento, quando ecco ſalta fuori una truppa di Perſiani, o di Cineſi, che ti comincia un Ballo di ſtrana foggia in una ſcena paſſeggiata poc'anzi dal greco, o dal romano coturno. Chi non vede, che sì fatto Ballo ſta in quel luogo, per così dire, a pigione, e che non alla ſola Unità d'azione, ma ripugna a un tempo ſteſſo a tutt'e tre l'Unità del Dramma? Nè è queſto il ſolo inconveniente: il Dramma è tragico, e 'l Ballo è le più volte buffoneſco; il che arreſta quel movimento, che la Favola ne avea deſto nell'animo, e per conſeguente eſtingue tutto il drammatico piacere. Che maraviglia poi, ſe lo ſpettatore ſi attedia del Dramma, quando quel moto, nel quale conſiſte il piacere, che a noi reca l'Azione Drammatica, ſi eſtingue nel ſuo cuore da un contrario movimento, che vi cagiona la Danza? E' queſta una delle principa-

cipali cagioni della poca attenzione, che si dà per ordinario alla Favola Tragica. Tanto più, che l'Uomo è formato in modo, ch'egli da una seria applicazione è naturalmente menato al divertimento, e al riso: ma non così facilmente torna poi da questo ad applicarsi a un serio affare. Vi sperimenta anzi un'intrinseca ripugnanza; nè può farlo immediatamente, e quasi d'un salto; ma à bisogno d'esservi disposto, e di passare, a dir così, per uno stato intermedio. Dalla quale proprietà dell'animo nostro avviene, che solazzato egli, e come infralito da un Ballo per lo più comico, non à più coraggio, nè forza di rimirare la maestà de' tragici suggètti. Io me ne richiamo all'esperienza, che può farne ciascuno. Esamini sè medesimo lo spettatore, e s' avvedrà, che non pruova egli mai tanta ripugnanza di dare orecchio alle parole degli Attori, quanta allora, che sia terminato un Ballo fatto come sogliono essere i nostri.

Tal sorta dunque di Ballo contamina l'intero Spettacolo, e fa, che il popolo incontri del tedio là, dove egli fu tratto dalla speranza del piacere. Per l'opposto un Ballo, che abbia unione colla Favola, alimenta ed accresce l'affetto acceso da

que-

questa, e ci rende curiosi del proseguimento.

Ma quale sarà il modo d'ottenere sì fatta unione? Il suggetto della Danza vuol esser tratto da quelle azioni, che il Poeta Drammàtico suppone, che accadano negl' intervalli degli Atti, o che si può supporre, che avvengano in quel tempo. Per esempio nell' intervallo, che passa tra 'l primo, e 'l secondo Atto dell' *Achille in Sciro*, finge il Poeta, che Arcade seguace d' Ulisse faccia dalle navi trasportar sul lido i doni, che questo Eroe destinava a Licomede Re dell' Isola, e che poi istruisca i soldati d' Ulisse a fingere un guerriero tumulto, per risvegliare il genio militare del travestito Achille. Qual più bella materia di questa per un Ballo? I nostri Danzatori adopran pure somiglianti materie, quando veruna connessione abbiano col Dramma, e giungono, ciò non ostante, a piacere. Molto più dunque piaceranno, ove sì strettamente sieno connesse al loro tutto. Qual diletto non avrà il popolo, in vedere la Favola continuata non più con parole, ma a forza della sola Danza? posto che il Ballerino abbia i talenti necessari per discernere quando convenga far comparire Arcade, quando fargli abbandonare la scena, affinchè

non

non raffreddi lo Spettacolo; quali azioni, quali disegni sieno propri della Danza, quali sieno da rigettare, come incapaci d' essere ben espressi dal Pantomimo.

A tal effetto sarebbe desiderabile, che la composizione del Ballo Teatrale fosse addossata, non al Ballerino, ma al Poeta, assistito bensì dal primo. Niuno meglio dell' autore del Dramma può conoscere ciò, che più unisca un Atto all'altro, e ciò, ch' egli finge, o si può fingere, che tra l'uno e l'altro intervenga. E dall'altra parte il Ballerino additerebbe al Poeta quello, che non si può graziosamente esprimere colla Danza. Composte così le scene del Ballo, si potrebbe occupare il Danzatore a ben idearne l' esecuzione, e ciò fatto, a comunicare al Maestro di Musica le sue idee; affinchè la Musica s' accordi a spiegare per mezzo del suono ciò, ch' egli spiegherà colla Danza: sì perchè venga osservata l' Unità tra la Danza, e la Musica, sì ancora perchè quella Musica, che à una medesima espressione colla Danza, fa miracolosi effetti sul Ballerino; gli reca una forza, un coraggio, un fuoco, che onninamente gli mancherebbero, se la Musica non fosse

espres-

espressiva. Chi à i piedi eruditi, e chi sa il dominio della Musica sullo spirito, e sulla Macchina dell' Uomo, non dubiterà d'esagerazione in ciò, che asseriamo. Questa forza della Musica si sperimenta in un modo maraviglioso su' nostri Tarantolati. A un di costoro, ancorchè giaccia infermo, e destituto d'ogni vigore, si faccia sentire una sonata, che gli vada a verso. Egli si leverà sì prontamente, come se fosse nel periodo più florido di sua vita, e danzerà in modo, e sì lungamente, che qualunque robusto uomo si sgomenterà di fare altrettanto. Ma se per caso cessi quel suono improvvisamente, durante la Danza: il Tarantolato stramazzerà all' istante, e ricadrà, come tocco da un fulmine, in un abbattimento peggior del primo.

Da ciò, che abbiam osservato intorno a' suggetti de' Balli Teatrali, si vede, che il Melodramma à mestieri d'esser diviso in maniera, che ciascun Atto termini in luogo, che offerisca un verisimile attacco alla Danza; la qual cosa non sarà difficile a un accorto Poeta. Ma quando la Favola ne porgesse l'occasione in mezzo a un Atto, io vorrei, che non fosse creduto un reato, se in

ve-

vece di riſerbar la Danza per la fine dell'Atto, ſi faceſſe nel corſo di eſſo. I Balli della più volte ricordata Alceſte intervengono tutti non già negl' intervalli, ma nel bel mezzo degli Atti; e vi ſtanno a maraviglia, perchè richieſti dall'azione medeſima.

Taluno forſe dubiterà, che tanta conneſſione tra 'l Ballo, e 'l Dramma, non produca una rincreſcevole monotonia; e crederà, che i Danzatori ſcelgano eſpreſſamente ſuggetti, che niuno attacco abbiano colla Favola Drammatica, per condir l'Opera col ſale della varietà. Ma chi è preſo da sì fatto dubbio, che mai direbbe, ſe vedeſſe in un medeſimo quadro da una parte dipinto Aleſſandro inteſo a militari impreſe, e dall' altra un Arlecchino, che ſia tutto in ſul traſtullare, ſenza che il Pittore abbia meſſa veruna conneſſione tra queſti due perſonaggi? o ſe vedeſſe, che in un edifizio le fineſtre non poſaſſero, com' è ſolito, ſopra una medeſima linea, ſopra un medeſimo davanzale, ma qual giù qual su, quale in mezzo, e queſta foſſe un palmo diſcoſta dall' altra, e quella dieci, e una quadra, e una rotonda, e va diſcorrendo; che direbbe egli al Pittore, o all'Architetto, che cre-

credessero avere in tal guisa allontanata dalle loro opere la noiosa uniformità? Se egli avrà mai esaminata l'essenza della perfezione, e della bellezza, risponderà all'inesperto Artista, che la bella varietà non consiste in un ammasso di cose, le quali niuna lega abbian tra loro (che ciò costituisce l'imperfezione, e la bruttezza) ma nella moltiplicità delle cose tendenti a una medesima unità. Così quel confuso ammasso di finestre è deforme; ma se esse fossero uniformi, equidistanti, e sulla medesima linea disposte; questa esatta unità bella renderebbe la loro serie, e tanto più bella, quanto il loro numero fosse maggiore. Adunque il Dramma, la Musica, la Pronunziazione, la Decorazione, e la Danza, essendo le cinque parti, che concorrono a formare l'Opera in Musica, se si vuole, che piacciano, vanno marcate della medesima unità. I Greci in fatti aveano per vizioso quel Ballo, che col Dramma non connettesse, ed Aristotile il disapprova altamente. Non rincresca al Lettore, ch'io mi richiami sì spesso al gusto de' Greci. Sono essi, per consenso d'ognuno, i Maestri delle Belle Arti; e noi, ad onta de' gran lumi, che vantiamo, siamo a' medesimi molto addietro finora.

Quan-

Quanto poi a' noſtri Ballerini, ſe eſſi per lo più ſcelgono Danze, che niuna convenienza ànno col Dramma, nol fanno mica per zelo della varietà; ma sì perchè que' Balli ſono più acconci al loro ſtile, e sì perchè non ſanno, o non ſi vogliono dar penſiero d'inventar quelle Danze, che ſarebbero al propoſito. Ma que' Danzatori, che non traſcurarono le cognizioni neceſſarie al loro meſtiere, entrano pienamente nel noſtro avviſo. Ecco ciò, che ſcrive uno di eſſi, che più ſi è diſtinto a' noſtri giorni ne' Balli Teatrali: „ Finchè i Balli dell'Opera in Muſica non ſaranno „ uniti ſtrettamente al Dramma, e non concorreranno alla ſua eſpoſizione, al ſuo nodo, e al „ ſuo ſcioglimento, eſſi ſaranno freddi, e ſpiacevoli. Ogni Ballo dovrebbe a mio parere offerire una ſcena, che incatenaſſe, e legaſſe intimamente il primo Atto col ſecondo, il ſecondo „ col terzo ec. „ (*a*).

§. II.

(a) M. Noverre, Lettres ſur la Danſe & les Ballets, *lettr.* 8.

§. II.

Dovendo adunque il Ballo Teatrale essere una continuazione della Favola Drammatica; egli vuol essere atto all'espression degli affetti. Quindi il Patetico della Danza, o sia il Pantomimo dovrà sempre regnare in esso, congiunto però a tutte quelle grazie, nelle quali consiste l'Estetico di questa Disciplina.

Ma non ogni spezie di Pantomimo si vuol trovare insieme nel Ballo Teatrale, come si costuma in oggi, mal grado, che il buon gusto ne abbia. Gli Antichi, non ostante che del Pantomimo facessero le loro delizie, non incorsero però mai in tale sconvenevolezza. Essi ne' loro Spettacoli quel solo Pantomimo ammetteano, che fosse del medesimo genere col Dramma, a cui si frammettea; di modo che alle Tragedie non accoppiavano mai una Danza grottesca, ma solo l'*Emmelie*, serio, e maestoso Pantomimo. E per opposto fra le Commedie niuna Danza seria, o eroica mai compariva, ma solo il *Cordace*, Pantomimo grottesco, e pieno della licenza delle loro Commedie. Il medesimo

desimo discernimento dovrebbe oggi osservarsi su' nostri Teatri; non ammettendo nelle Tragedie in Musica se non l' Eroico Pantomimo, unito, quando lo richieda il suggetto, a quello di mezzo carattere. Il Pantomimo Grottesco debbe aver luogo solo nelle Opere Comiche Musicali.

Un' altra conseguenza, che deriva da ciò, che abbiam ragionato nel paragrafo antecedente, si è, che nel Ballo Teatrale non deve entrar mai il Ballo Alto, come quello, ch' è incapace di servire all' imitazion degli affetti. Quel Ballerino, che à creduto fin quì, che a divenire famoso bastasse distinguersi in una cavriola, o in un *mulinetto*, dirà in questo, ch' io parli da Autore, non da Ballerino; come fu detto poco fa al Cahusac, il quale non dissimili verità volea persuadere a' Danzatori francesi. Nondimeno quelli tra loro, che con occhio filosofico penetrarono l' indole della loro professione, benchè eccellenti nel Ballo Alto, pure, posto giù questo, tutti si diedero al Pantomimo, confessando, che la Danza non sarebbe mai giunta alla sua perfezione, finchè a questo non rivolgessero i Ballerini tutti i loro pensieri. Vagliami per tutti il prenominato Noverre, le di

cui Danze ànno riſcoſſo recentemente i più luſinghieri applauſi de' Teatri di Parigi, di Londra, e d'altre inſigni città d'Europa. Queſto illuminato Danzatore nella decima delle ſue lettere ſulla Danza „ Se vogliamo, dice, avvicinare alla ve„ rità la noſtr' Arte, biſognerebbe dar meno at„ tenzione alle gambe, e più cura alle braccia: „ abbandonare le cavriole per l'intereſſe de' geſti; „ far meno paſſi difficili, e maneggiar meglio la „ fiſonomia; non mettere tanta forza nell'eſecu„ zione, ma miſchiarvi più ſenſo; allontanarſi „ con grazia dalle regole ſtrette della ſcuola, per „ ſeguire le impreſſioni della natura, e dare alla „ Danza l'anima, e l'azione, che deve avere per „ intereſſare „. Pilade Batillo, Ila, e quegli altri famoſi Danzatori, che furono sì cari alla colta, e dilicata Corte d'Auguſto, non immortalarono i loro nomi ſpiccando ſalti, e intrecciando cavriole, ma sì rendendoſi maraviglioſi nell'eſprimere colla Danza le umane paſſioni: del che ne dà Macrobio una palpabil pruova. Rapporta queſto Scrittore (*a*), che Pilade, ſaltando l'Ercole Furioſo ſi ac-

(a) Nel cap. 2. del 2. lib. de' Saturn.

accese per modo della passione, che voleva imitare, che giunse tra le sue smanie ad avventar saette contro al popolo; e che ripetendo la stessa Danza in casa d'Augusto, invaso dal furore medesimo scoccò de' dardi contra lo stesso Imperatore, senza che la maestà del Popolo romano, nè quella d'Augusto, si mostrasse offesa dell'entusiasmo del Ballerino. E Luciano nel Dialogo intitolato la *Danza* definisce questa per un' „ Arte, che fa pro„ fessione d'esprimere i costumi, e le passioni de„ gli uomini, e di contraffare ora l'allegro, ora „ il malinconico, ora il placido, ora il colleri„ co „: riducendo così tutta quest'Arte alla Danza Bassa, senza far ricordo alcuno dell'Alta. Depongano dunque una volta i nostri Danzatori su questo particolare i loro pregiudizi. Essi debbono badare a rendersi eccellenti nell'imitazion degli affetti, non già nel Ballo Alto. Questa inferiore spezie di Ballo, che non va nè anche messa al novero delle Belle Arti, si rinunzi pure a quelli tra' nostri Bagattellieri, che fanno spettacolo dell' agilità di lor gambe, i quali, a dirla, riescono assai meglio che essi nel Ballo Alto.

§. III.

Tutto ciò propriamente appartiene alla Teoria della Danza Teatrale, donde paſſando alla ſua pratica, dee primieramente il Maeſtro de' Balli badare a diſtribuire in modo la Favola Pantomimica fra tutti i Ballanti, che niuno paia venuto là per far numero. Nondimeno queſta diſtribuzione va eſeguita in maniera, che il Pantomimo ſia tanto men forte, e men carico, quanto è meno la parte, che à il Ballante nella Favola. Il che fa, che più attenzione meriti l'ultimo de' Figuranti, che i primi Ballerini, per la ſteſſa ragione, per cui parlando della Pronunziazione ſi diſſe, quella delle ultime parti eſſere più malagevole che la Pronunziazione delle prime. Quindi è, che poca pratichezza moſtrano nella loro profeſſione que' Maeſtri di Balli, che tutta la loro attenzione conſumando attorno a' primi Ballerini, laſciano i Figuranti in loro balia.

Procuri in oltre d' oſſervar tra' Ballanti la Degradazione della ſtatura per modo, che quanto più le figure ſi allontanano dallo Spettatore, tanto più

la

la loro ſtatura vada decreſcendo. So, che ciò non può ſempre riuſcire: ma quando il Maeſtro de' Balli abbia accorgimento, riuſcirà più ſpeſſo che non ſi crede, maſſimamente quando il Ballo nella ſua Introdduzione fa una parte della Decorazion Teatrale. Ecco come anni ſono ſi governò un perito Maeſtro. Il Ballo dovea rappreſentare una caccia. Egli diviſe i trentaſei Figuranti, di cui quella truppa era compoſta, in ſei claſſi, ciaſcuna di ſei perſone, tre delle quali erano uomini, ed altrettante donne. La prima claſſe comprendea le perſone della più vantaggioſa ſtatura; la ſeconda era più baſſa di quella; la terza più baſſa della ſeconda, e via via; sì che l'ultima era formata da ragazzi, e ragazze. Tutte poi queſte claſſi erano abbigliate uniformemente, e ſenza differenza veruna. Uſciva la prima claſſe dal luogo più vicino agli Spettatori, nè veniva ſcendendo da su in giù, ma uſcendo da un lato del proſcenio s'inoltrava verſo l'altro: in ſomma ſpaziava per la larghezza del proſcenio, non già per la lunghezza. Fatto il ſuo Pantomimo, queſta claſſe, quaſi inſeguendo le fiere, ſe n'entrava pel luogo oppoſto a quello, ond'era uſcita. Entrata queſta, uſciva la

ſeconda da luogo più lontano, ed eſeguito anch'eſ-ſa il ſuo Pantomimo, diſpariva come la prima. La terza, la quarta, la quinta facevano il mede-ſimo. I fanciulli finalmente, che formavano la fe-ſta, comparvero dal fondo del proſcenio, facendo un paſſaggio ſopra un ponte. Siccome la ſtatura de' Figuranti degradava, degradava parimente la muſica, talchè quella dell'ultima comparſa era co-sì ſommeſſa, che pareva un ſuono di ſtromenti da caccia, che veniſſe di gran lontananza. Ora que-ſta degradazione di ſtatura, e di muſica, fece ſul Teatro il più bel giuoco. Il popolo vedendo i Figuranti tanto più impicciolire, quanto più an-davano in là, credea, che foſſero ſempre que' me-deſimi, ch' erano comparſi da prima, ma dalla lontananza impiccioliti; e l' occhio, ſedotto da quello inganno, moſtrava gli oggetti in una di-ſtanza maraviglioſa. Con queſta degradazion di ſtatura, e di muſica, andò d'accordo anche quel-la de' colori delle veſtimenta, onde parlammo in altro luogo.

Ma ſopra un altro Teatro un mal accorto Mae-ſtro fece paſſare una truppa di gente a cavallo ſo-pra un lontaniſſimo ponte, il quale era più piccio-

lo

lo della perſona, che su vi paſſava; diſproporzione, che offeſe l'occhio de' meno intendenti. O il paſſaggio doveva eſſere eſeguito da fanciulli montati ſopra finti cavalli, o il ponte doveva eſſere più vicino.

Che ſe quella comparſa lontana doveſſe eſſere eſeguita da Ballerini, che fanno le prime parti nella Danza; allora la comparſa ſi farà da un fanciullo, e a queſto, quando ſarà tempo, che il perſonaggio s'avvicini, per dar principio alla ſua parte, ſi ſoſtituirà deſtramente il Ballerino veſtito alla ſteſſa foggia del fanciullo.

Di più, particolarmente nel Pantomimo di mezzo carattere, e nel Grotteſco, i quali ſogliono abbondare di ſcene, di pianto, e di riſo, di ſdegni, e di riconciliazioni, procuri, che le ſcene di pianto, di diſperazione, di dolore, ſieno lunghe, e frequenti, interrotte bensì ad ora ad ora da ſcene di riſo, di riconciliazioni, d'allegrezze. Queſte ſcene però di contentezze ſieno breviſſime: poichè quando ſomiglianti ſcene ſieno punto punto lunghe, e frequenti, danno nel languido, e nel noioſo. Perciò i *pas de deux*, e ſimili altri Balli, in cui vanno per l'ordinario a terminare queſte ſcene di con-

contenti, se non son corti, ed animati da sentimenti, sogliono riuscire episodici, e freddissimi.

Si occupi finalmente a regolare non tanto la figura del Ballo, e le gambe de' Ballerini, quanto il loro volto: perciocchè questo fornisce i più espressivi mezzi all'imitazion degli affetti. Il che fa abbastanza comprendere quanto l'uso delle maschere sia condannabile nel Ballo Teatrale, e generalmente in ogni scenica azione. La maschera nuoce all'Attore (sia parlante, o mutolo, com'è il Ballerino) e allo Spettatore. All'Attore toglie la più vivace, e la più feconda parte de' pantomimici elementi, e lo riduce a quella inabilità, a cui sarebbe ridotto uno, che fosse costretto a parlare con quattro sole lettere dell'abbiccì: allo Spettatore la veduta della più vigorosa, della più passionevole espressione (*a*). Si mascheri il volto a tutte le figure d'un quadro di qualunque eccellente pennello, e poi sia chiamato il più sagace uomo, che ci viva, a spiegare, una per una, cosa vogliono esprimere quelle figure. Il quesito lo dispererebbe, non ostan-

(a) Dicea Platone, *totum hominem in capite vultuque esse*. Apul. de dogmat. Platon.

ostante la felicità degli atteggiamenti adoperati dal Pittore. Ma si tolga poi via la maschera. Quante novità! che bel contrasto di sentimenti, che la maschera oscurava! Che non dice quel sembiante sdegnato, quell' altro timoroso? qui l' allegrezza, che anima quelle guance, là lo squallore, che ottenebra quella fronte, e da un' altra parte la tenerezza, che illanguidisce due begli occhi? Ecco quante perdite cagiona la maschera. Di che convinti da lunga esperienza i Comici di Francia, le ànno oggimai sbandite dal loro Teatro. Molti sensati Ballerini ànno fatto il medesimo: e quando loro occorra d' introdurre Tritoni, Fauni, ec. non più gli mascherano, ma s' ingegnano di tinger loro il viso di tal colore, o di contrassegnare il loro capo, e le membra, di tali attributi, che caratterizzino que' personaggi.

Non mi si opponga il costante uso, che della maschera fecero gli antichi. Questa invenzione di sozza origine, come quella, a cui diede nascimento il volto impiastrato di fango degli Attori di Tespi, nacque nell' infanzia della Drammatica, e sopra un rozzo Teatro. Il Teatro col tempo s' ingentilì, ma non fu più nello stato d' allontanare

da

da sè quel resto di sua antica rozzezza; e la maschera nata dal fango, e tra un popolo incolto, divenne necessaria su' Teatri delle più polite Nazioni. La ragione, che rendette allora necessario sì fatto arnese, fu l'ampiezza enorme degli antichi Teatri, in cui si davano gratuitamente gli spettacoli a popolo numerosissimo. La parola dunque degli Attori non sarebbe giunta all'orecchio de' più lontani Uditori, se non fosse stata soccorsa da una spezie di tromba, qual era l'antica maschera, fatta in modo, che servisse a dar corpo, e rimbombo alla voce. Ma oggi, che i Teatri sono di gran lunga più angusti, perchè la loro porta è tenuta a tutti coloro, che non intendono di divertirsi a proprie spese, cessa ogni necessità di maschere. Da ciò, che si è detto della maschera, s' intende ancora quanto sarebbe desiderabile, che si abolisse sul Teatro l' uso del Belletto, il quale impedisce di vedere il cambiamento del colore, che à tanta forza di muoverci.

C A P. III.

Qualità richieste in un Danzatore.

§. 1. Cognizioni necessarie a un Danzatore.
§. 2. Taglio a lui proprio.

§. I.

DOvendo il Ballerino procurare non tanto di divenire agile, e leggiero, quanto di rendere le mani, e 'l corpo eloquenti (come il Filosofo Demetrio dicea d' un Danzatore de' tempi di Nerone) egli à mestieri d' essere iniziato in più Discipline. Luciano nel soprallegato Dialogo sulla Danza richiede in un Ballerino l' intelligenza della Poesia, della Geometria, della Musica, e della Filosofia. Vuole, che possegga il segreto di muovere le passioni, insegnato dalla Rettorica; che accatti dalla Pittura, e dalla Scultura i diversi atteggiamenti; che abbia (ciò, che Tucidide attribuisce a Pericle) il segreto di discernere ogni dove

ve il convenevole, il decoroſo; che ſia acuto, inventivo, giudizioſo, e di fino orecchio; e finalmente, che ſappia la Favola, e la Storia. E' forſe un pretender troppo? E non ſarebbe anzi troppa la pretenſione d'un Ballerino, che sfornito delle cognizioni neceſſarie a ben eſercitare il meſtier ſuo, cercaſſe di comparir ſul Teatro d'una polita Nazione? Non ſarebbe forſe un oltraggio a quella Nazione, di crederla di cattivo guſto, di facile contentatura, e capace di prender piacere in una Danza intempeſtiva, eteroclita, ſconneſſa? Per contentare i Greci, e i Romani, vi volea pur tanto; e per contentar noi non ci vorrà egli per lo meno altrettanto? noi, che ci crediamo i depoſitari del guſto, e capaci di mangiar la torta in capo a tutta la Grecia, e a tutta Roma.

Facciamo però giuſtizia a' Danzatori dell'età noſtra. Non manca tra loro chi conoſca queſta verità, teſtimonio il più volte nominato Noverre, il quale nella quinta delle ſue lettere non ſolo le cognizioni poc'anzi annoverate, ma di più quelle della Notomia, della Macchiniſtica, del Diſegno, richiede in un Ballerino. Piacemi il recare ſpeſſo in mezzo i ſentimenti di queſto degno figliuol di

Ter-

Terpſicore, che è giunto a formarſi la vera idea dell'Arte ſua, traverſando i pregiudizi comuni a coloro, che eſercitano la ſua medeſima profeſſione.

Oltre al profitto, che poſſono trarre dallo ſtudio delle Facultà pur or raccomandate, poſſono i Danzatori profittare anche molto dall'oſſervare attentamente gli atti de' mutoli, i quali col movimento or d'una, or d'un' altra parte del loro corpo ſi compongono un viſibile parlare (come lo chiama il noſtro primo Poeta) e un copioſo vocabolario di tutto ciò, che vien loro in talento d'eſprimere. Lionardo da Vinci, che ſapea bene ciò, ch'egli ſi dicea, aſſicurava, che i mutoli erano i migliori maeſtri de' Pittori: del medeſimo poſſiam noi aſſicurare i Ballerini.

Può in oltre di grande uſo eſſer loro la lettura ra di que' libri, e la cognizione di quelle coſe, che di ſopra raccomandammo agli Attori per l'acquiſto d'una regolare Pronunziazione. La Pronunziazione à colla Danza una grande affinità, come fu da noi oſſervato: e però le loro leggi ſono in buona parte all'una, e all' altra comuni.

§. II.

§. II.

Per accennare ora qualche cosa intorno alla corporatura del Danzatore, essa vuol essere avvenente, e ben formata; le sue membra forti insieme, e snelle; la sua statura mezzana, e secondo la maniera di Policleto, nè troppo alta, nè troppo bassa, nè pingue, nè magra: perchè non gli accada quello, che ad alcuni del suo mestiere intervenne sul Teatro d'Antiochia. Perciocchè fattosi su quel Teatro un Ballerino cazzatello a voler rappresentare Ettore, il popolo dimandò ad alta voce quando Ettore fosse per uscire, giacchè colui non era che Astianatte. E un'altra volta mentre uno spilungone rappresentava Capaneo sotto le mura di Tebe: Tu non dovrai (gridò il popolo) aver bisogno di scale, poichè sei più alto delle mura. A un grasso, Guarda, disse, di non isfondare il palco; e a un magro, Bada a guarire, e non a danzare. Tanto era quel popolo buono conoscitore, e di difficile contentatura.

SEZIONE VII.

Della Direzione dell' Opera in Musica.

ABbiamo finora veduto qual sia il dovere di ciascuno de' principali Artisti, che vengono impiegati nell' Opera in Musica. Dipendendo però il buon successo d' uno Spettacolo non tanto da essi, quanto dall'opera di quel Magistrato, a cui n'è commessa la Direzione, come il seguente capitolo dichiarerà: è d' uopo vedere in ultimo ciò, che in particolare lo Spettacolo nostro esiga dal suo Direttore, e mettere così sotto un altro punto di veduta quelle medesime Arti, che abbiamo, ciascuna di per sè, infino a qui considerate.

CAP.

C A P. I.

Necessità, che à l'Opera in Musica d'un abile Direttore.

Tutti i publici Spettacoli, come quelli, che sono destinati a trattenere un intero popolo, sogliono cagionare impressioni gagliardissime, e universali. Quindi sono essi in ogni tempo stati gli arbitri de' costumi delle intere nazioni; e le inclinazioni di queste, le loro più serie determinazioni, le loro usanze, si sono mutati a talento d'un tragico, o d'un comico Poeta. Di ciò molti esempi ne somministra la greca storia, e la romana: siccome ne' tempi ancora a noi più vicini abbiam veduto una sola Commedia del Moliere cagionare una general rivoluzione nel costume delle donne francesi (*a*); e un tragico Poeta riformare uno de' maggiori Monarchi del mondo, abolendo con quattro versi il costume, che aveano i Re di Francia, di

(a) V. la Marchesa di Lambert nelle sue *Reflexions sur les femmes*.

di danzare su' publici Teatri (*a*). Molto ancora contribuiſcono gli Spettacoli al progreſſo delle Arti: e noi già oſſervammo fin da prima (*b*), che la perfezione, a cui queſte sì per tempo vennero tra noi, a quelli ſi debba in buona parte attribuire. Per lo contrario lo ſcapito recato all'agricoltura da un' altra Commedia del citato Moliere forſe non mi ſarebbe creduto sì di leggieri, ſe non mi garantiſſe l'autorità di riguardevole ſcrittore (*c*).

Se dunque il coſtume, e le Arti d'una Nazione, importantiſſimi oggetti ambidue, tanta dipendenza ànno dagli Spettacoli; ben ſi vede quanto a queſti ſia neceſſaria la Direzione d'un Capo dotato di prudenza, e di ſapere, il quale ponga la ſua attenzione a ordinare in vantaggio di que' due grandi oggetti la gagliarda, e univerſale impreſſione, che gli Spettacoli fanno. Il perchè non ſi potrà

(a) Luigi XIII. avea danzato ſul publico teatro nel 1625. Luigi XIV. fece il medeſimo più volte fino all'anno 1670. ch'era il trigeſimoſecondo dell' età ſua. Ma in queſt'anno medeſimo avendo aſſiſtito alla recita del *Britannico*, Tragedia del Racine, d'allora rinunziò per ſempre a' publici balli. I verſi, che riformarono il gran Lodovico, ſono i ſeguenti:

Pour mérite premier, pour vertu ſinguliere,
Il excelle à trainer un char dans la carriere,
A diſputer des prix indignes de ſes mains,
A ſe donner lui-même en ſpectacle aux Romains.
V. Voltaire, Siecle de Louis XIV.

(b) Nel cap. I. della I. Sez.
(c) L'Ami des hommes *tom. 1. chap. 4.*

trà mai abbaſtanza lodare la ſaviezza degli Antichi, i quali a' più riguardevoli Magiſtrati affidavano la Direzione de' loro Spettacoli.

Ma tra quanti n' ebbero i paſſati tempi, e i noſtri, niuno più dell'Opera in Muſica à biſogno d' un Direttore ſavio inſieme, e intelligente: da che ſe la Poeſia, la Muſica, la Pittura, l'Architettura, la Danza, poſſono molto influire nel coſtume, e nel buon guſto d' una Nazione; ſe ciaſcuna delle medeſime merita una particolare attenzione della Politica; vie maggiore ſarà l' attenzione, ch' eſſe meriteranno, quando inſieme unite ſi ſoccorrano, e ſoſtengano ſcambievolmente, per imprimere una più profonda, e durevol traccia negli animi noſtri.

Evvi ancora un' altra ragione, per la quale la Direzione dello Spettacolo, che fa la materia di queſto Trattato, à meſtieri di non comuni talenti. Il Direttore dell' Opera in Muſica dee regolare il Poeta Drammatico, i Maeſtri della Muſica, e de' Balli, l'Ingegniere, l'Architetto, l' Inventore degli abiti, e delle ſcene. Ora ſe egli non ſalutò nè pur da lungi le annoverate Arti, come potrà erigerſi in lor Direttore? Come ſi accorgerà egli,

egli, se il Poeta, o il Pittore abbia, o no, osservate le leggi della Drammatica, della Prospettiva ec.? se il Maestro di Cappella abbia adoperata una Musica Teatrale? se l'Inventore de' Balli abbia ideata una Danza confacente alla Favola Drammatica? E quando gli occorra di valersi dell'Architetto, come si guarderà egli di non obbligarlo a lavori, che ripugnano alle regole dell'Arte? Dal che avviene, che quando i Teatri sortiscono per disgrazia simili Direttori, niuna delle professioni sta in dovere, anzi si studia ciascuna di dare in arzigogoli, sicura d'incontrare per questo verso l'umore eteroclito, e 'l cattivo gusto di chi le dirige.

Tre oggetti principalmente fissar debbono la vigilanza del Direttore, e sono: la buona esecuzione dello Spettacolo, il buon ordine, che si richiede nel luogo della rappresentazione, e, quello, ch'è dilicatissimo oltre a ogni altro, il costume della Nazione. Veggiamo in breve, come s'abbia egli a governare intorno a questi tre punti.

C A P. II.

Come vada procurata la buona esecuzione, e 'l buon ordine dello Spettacolo dell' Opera in Musica.

PErchè lo Spettacolo sia ben eseguito, il Direttore dee principalmente occuparsi della scelta degli Artisti, che vi s'impiegano, ed aver poi l'occhio sopra di essi, affinchè ciascuno faccia compiutamente il suo dovere. S' egli si abbandona alla balia delle persone di Teatro, come oggi comunemente si fa sotto colore, che a queste più che a qualunque altro stringano i cintolini, e stia a cuore la buona riuscita dell' Opera, s'egli sotto sì spezioso pretesto si rilassa punto punto sopra questi due principali doveri; tenga per fermo, che lo Spettacolo riuscirà sazievole, ed oltraggioso alla Nazione, a cui si ardisce di presentarlo, e che ciascuno degli Artisti lo sfigurerà a capriccio. Se il Cantante à nel suo studio un' aria, che gli va a verso, egli la caccerà nel libretto in barba d'A-

pollo,

pollo, e di tutto Parnaſo. Il Danzatore ſe à un ballo prediletto, lo menerà in iſcena, abbia pure tanto che fare col Dramma, quanto la Luna co' granchi. La Cantatrice priverà di ſua protezione il Poeta, ſe nelle arie di lei avrà meſſi tai ſentimenti, che non dieno gran preſa a quella ſorta di canto, a cui ſola è avvezza, e ſe avrà dimenticata la farfalla, l'eco, l'uſignuolo, la tempeſta, la navicella. Ma queſto, e il di più, che volentieri ſi tace, tutto è nulla appetto allo ſconcerto, che vi porta l'Impreſario. L'intereſſe di coſtui, quando non gli ſi ponga argine alcuno, domina diſpoticamente il Teatro; e la Poeſia, la Muſica, e l'altre loro compagne, ſono coſtrette a ſeguir le ſue leggi, e a traſgredir quelle della loro Arte.

L'unico mezzo d'evitare sì fatti diſordini ſi è, che il Direttore non ripoſi ſulla preteſa diligenza delle perſone di Teatro; ma che con occhio illuminato oſſervi da sè medeſimo ciaſcuna Diſciplina. Queſto Tarpa eſamini tritamente ſe il libricciuolo è fatto ſulle regole della Drammatica, e del buon guſto; ſe la Muſica eſprima, o non piuttoſto, come per l'ordinario avviene, uccida il ſentimento: e così delle altre. Ma il verbo principale conſiſte,

per noſtro avviſo, a vegliare ſull' Impreſario. Io, quanto a me, rare volte ſoffrirei Impreſari alla teſta d' uno Spettacolo ſcenico: eſſendo fuor di dubbio tutto ciò, che il Teatro à di contrario al buon coſtume, alle buone regole, e al buon ordine, tutto derivato dall' avidità di coſtoro, i quali per guadagneria non arroſſiſcono d'allettare gli uomini coll' eſca dell' impudicizia, e di bizzarre novità. E la principal cagione, che rendette gli antichi Spettacoli sì ſuperiori a' moderni, ſi è, che quelli non erano affidati a tal genia di mercenarie perſone, ma a' più riſpettabili Magiſtrati. Meno ſoffrirei Impreſari, qualora il Teatro aveſſe molta dote, molta rendita certa. In queſto caſo l' Impreſario, ſicuro del ſuo guadagno, ſi dà poca ſollecitudine di ben ſervire il publico. Miglior conſiglio è mettere l' amminiſtrazione di quelle rendite tra le mani di perſone di ſperimentata probità, dalle quali può ſperare il publico più ſoddisfazione, che da uno ſtremo, e tenace Impreſario, e le quali in fine di ciaſcun anno ſaran tenute a render conto di loro amminiſtrazione. Ma qualora circoſtanze particolari non deſſer luogo a tale amminiſtrazione, e il Direttore ſi vedeſſe in neceſſità d' ap-

d' appaltare l' impresa del Teatro, allora egli si terrà sempre guardingo, e procurerà, che il suo zelo non sia soppiantato dall' avidità, che per ordinario regna nell' animo d' un Impresario;

Gestit enim nummum in loculos dimittere; post hoc
Securus, cadat, an recto stet fabula talo (*a*).

Quanto al buon ordine, il Direttore baderà, che non nasca veruno sconcerto nell'occupar le piazze, o i sedili, che niuno impedisca la vista, il passo, o l' udire al compagno, che tacciano i rumori, le grida, il batter delle mani, il cicalío, i viva; che giovanotti presuntuoselli non vengano ad insolentire, e a toccare il naso al terzo, e al quarto. Particolar vigilanza richiede il tempo, che, finita l' Opera, s' esce di Teatro. Fu da noi già dianzi notato, che un edifizio di questa natura à bisogno di molte porte, corrispondenti a siti diversi per evitare i gravissimi inconvenienti, che la scarsezza delle porte esteriori suol cagionare.

Ove per non essere il Teatro isolato, o per al-

(a) Hor. Epist. 1. lib. 2.

tro accidente, il numero delle porte non fosse bastante, il Direttore assegnerà ciascuna di esse ad Uscieri di capacità, e di coraggio, i quali facciano sì, che tutto passi con tranquillità, e con buon ordine, e ponga freno massimamente al servidorame, la di cui avventataggine è una delle maggiori sorgenti di risse; proverbiandosi scambievolmente, e percotendosi per ogni minimo che. Presso un popolo incivilito dovrebbe essere ignoto anche il nome di sì fatte villanie. Gli Uscieri assegneranno a ciascuno il tempo d'uscire, e se taluno formalizzato d'essere stato obbligato ad arrestarsi, o a dare indietro, insolentisca contro di lui; Messer lo Spadaccino sarà punito in modo, che gli putisca. L'Usciere è colà come un Giudice stabilito dal Principe a diffinir le contese, che insorgono alla porta del Teatro; e del suo procedere non dà conto se non al Principe, e al Direttore: onde all'uno, o all'altro andrà a richiamarsene, chiunque crederà d'essere stato da lui soverchiato.

Ma affinchè il Direttore possa adempiere questa parte di suo uffizio, à bisogno d'esser munito d'un' autorità sufficiente. Convien soprattutto, che mentre egli è in Teatro questa sua autorità si estenda so-

ſopra qualunque ceto, e che tutti, per condizione, o grado, che vantar poſſano, ſien tenuti a riſpettare gli ordini di lui.

C A P. III.

Come vada procurato nell'Opera in Muſica il publico coſtume.

IO non entrerò a dimoſtrare quanto importante oggetto pel Direttore dell'Opera in Muſica ſia il coſtume della Nazione. La coſa parla sì vivamente da sè, che a volerſi arreſtare a darne pruove egli ſarebbe un ceſpitar nel piano.

Perchè dunque non ſi deſideri la di lui diligenza in un affare di tanta dilicatezza, il ſuo primo penſiero ſarà quello di eſaminare colla più accurata eſquiſitezza il libricciuolo. Procurerà in eſſo, che i perſonaggi non parlino troppo della Divinità, nè (ove ſieno pagani) ſecondo la groſſolana Religione del volgo de' gentili, la quale trasferiva a' ſuoi Dei le più umilianti debolezze degli uomini;

ni : ma che dieno a conoſcere ne' loro ragionamenti qual idea aver ſi debba dell'Eſſere Supremo. Il qual linguaggio non ſarà punto inveriſimile in bocca loro : ben ſi ſapendo, che dalla Teologia del volgo pagano era tutt' altra quella delle colte perſone ; le quali rigettando la moltiplicità degli Dei, e le ingiurioſe favole, che ſi ſpacciavano di eſſi, un ſolo Dio, e perfettiſſimo ammetteano (*a*). Queſto linguaggio adunque anzi che ſembrare inveriſimile, arroge dignità, e decoro a' tragici perſonaggi. Così pure, che non parlino tanto di ſorte, di ſtelle, di deſtino, che non inſinuino in ſomma la fatalità degli avvenimenti, come affettano alcuni Tragici ; ma piuttoſto la dipendenza, che eſſi ànno dal ſovrano arbitrio dell' Autore del-

(a) Non vi fu nell'antichità Setta di Filoſofi, che non conoſceſſe la falſità del Politeiſmo, e non derideſſe in privato quella Religione, ch'era obbligata a profeſſare in publico. E ſiccome que' Filoſofi non ſempre furono prudenti abbaſtanza, per occultare con eſattezza i propri ſentimenti: quindi derivò la taccia d' Ateiſmo, che sì ſpeſſo fu loro appoſta. Queſti medeſimi ſentimenti venivano inſegnati ne' vari Miſteri delle Divinità del Paganeſimo : l'Unità di Dio era uno de' principali dommi di que' Miſteri. Domma sì fatto era comune a' Miſteri d' Iſide e d'Oſiride, di Mitra, della Madre degli Dei, a' Miſteri Eleuſini, a quelli di Bacco, e di Venere, di Giove, di Vulcano, di Caſtore e Polluce &c. Non è queſto il luogo di provare ciò, che avanziamo. Cudworth (Syſt. Intell. cap. 4. §. 18.) e le *Diſſertations ſur l' Union de la Religion, de la Morale, & de la Politique, tirées d' un ouvrage de M. Warburton*, ànno di che ſoddisfar pienamente il lettore. Che poi gli aditi della Filoſofia foſſero comunemente frequentati dalle colte perſone, è un fatto, che non à biſogno di pruove. Molto più comune era l'ammiſſione a' Miſteri. Riputavaſi un affronto il non parteciparvi : le donne, i fanciulli ſteſſi eranvi iniziati. Sebbene non ogni domma era a tutti indifferentemente ſpiegato. Ve n' erano alcuni pochi riſerbati ſolo a coloro, che per lunga ſperienza s'erano fatti conoſcere prudenti, e fedeli a' ſegreti, che loro eran commeſſi.

della natura, e dalla libertà degli uomini.

In generale somma attenzione esigono i discorsi, e le azioni de' personaggi drammatici, affinchè gli uni non contengano delle massime false, e gli altri non dieno degli esempi perniziosi. Avviene spessissimo (non senza nota di chi dirige i Teatri) l'udire le massime più contrarie alla Religione, e allo Stato, spacciate impunemente in sulle scene, e dato un aspetto lodevole a' più rei, e più contagiosi esempi. Massime, ed esempi sì fatti noi non gli soffriremmo in un libro, in un sermone. Procureremmo anzi di sopprimer quelli, che ne fossero infetti; e non abbiamo il torto. Ma le stesse massime, gli stessi esempi si sentono sulle scene senza che se ne tenga conto veruno; ed abbiamo il maggior torto del mondo: mercecchè que' velenosi princípi fanno più gran progresso, e più rapido, spacciati in un Dramma che in un sermone, o in un libro. Tra' popoli anche più illuminati pochissimi son coloro, che s'impacciano di legger libri, ma molti quelli, che frequentano i Teatri; e raro, o non mai un Oratore à tanta udienza, quanta un Attore. Più: non dico tra' Sermoni, ma tra que' libri stessi, che ànno avuta

più

più fortuna, e piu voga, qual è quello, che si sappia per lo senno a mente, come avviene d' un Dramma Musicale? qual autore, pognamo esempio, va così per le bocche di tutti, come il Metastasio? In oltre quando leggiamo un libro, o ascoltiamo un Sermone, il nostro spirito è tutto intento a ciò, che gli si vuole insegnare, onde il proporgli un principio erroneo, di cui egli non conosca la falsità, è più malagevole che all' Opera Musicale, dove si è in uno stato di distrazione. L' Illusione, che cagiona in noi questo artifiziosissimo spettacolo, ci rende poco attenti a ciò, che passa dentro di noi, sì che uscendo poi di Teatro, troviamo alcuna volta in noi stessi delle novità, alle quali avremmo certamente resistito, se altronde non fossimo stati distratti. Aggiugni, che quando anche alcuna volta accada, che ci arrestiamo ad esaminare alcun sentimento, che le scene c' ispirano; pure quel sentimento medesimo, che in altro luogo, e tempo sarebbe stato da noi rigettato come erroneo, e pernizioso, allora, favorevolmente ricevuto, ci comparisce nobile, ed innocente. Perciocchè rari sono coloro, che giudicano delle cose secondo il loro intrinseco valore: i più ne giu-

giudicano dal modo, onde vengono presentate. Se esse ci si espongono nudamente, e senza grazia veruna, poca accoglienza ottengono da noi. Ma se ci vengono innanzi d'una maniera aggradevole, e interessante; esse scendono senza opposizione nell'imo della mente, e del cuore. Perciò è più volte avvenuto, che il Vero medesimo, presentato nella sua semplicità, à avuto pochissimo corso, e solamente

. . . . . . condito in molli versi
I più schifi allettando à persuaso.

In una parola, gli uomini giudicano per la maggior parte come gli anziani di Troia. Finchè costoro esaminano freddamente tra sè medesimi i motivi, che à Paride di negar Elena a Menelao; questi motivi sono insussistenti, contrari ad ogni dritto, e alla publica tranquillità; e la bella Greca va renduta senza indugio al marito. Ma appena Elena comparisce in mezzo ad essi; Paride à mille ragioni, Menelao à torto a ripeter la moglie; e questa amabil preda va sostenuta coll'estremo sangue de' cittadini. Ecco per appunto l'illusione,

ſione, che l'Opera in Muſica produce in noi. La Poeſia, la Muſica, le Decorazioni c'innebriano in modo lo ſpirito, ch'egli, buona, o rea, beve avidamente ogni coſa.

Queſte rifleſſioni dimoſtrano abbaſtanza, ſe il noſtro animo non falla, qual eſame richieda la Poeſia del noſtro Spettacolo. Che ſe l'Opera in Muſica ſia Comica; queſto eſame vuol eſſere più rigoroſo. Una tale ſpezie di Drammi, non prendendo il tuono importante della Tragedia, ma con motteggi, e con riſa rallegrando i ſuoi Spettatori, tanto è più degna d'attenzione, quanto meno par, che ne meriti. Eſſa delle volte ſembra, che adempia eſattamente i ſuoi doveri. Compariſce tutta inteſa ad emendare i noſtri difetti, a ingentilire le noſtre maniere; ma intanto tende naſcoſtamente a rovinare la ſana morale, e a corrompere i coſtumi. Queſt' indole pernizioſa ſi può, chi ben l'eſamini, diſcernere nelle Commedie di Terenzio. Nell' Andria, a cagion d'eſempio, il Poeta eſpone come coſa indifferente l'illecito commercio, che il giovane Panfilo mantiene con Gliceria, e i ſuoi raggiri per deludere il Padre. Rende anzi quanto può amabile il carattere di quel giovane, e diſpre-

ge-

gevole quello di Simone suo Genitore: affinchè le colpe del primo non solo compariscano indifferenti, ma belle, e desiderabili; e molesta, ed odiosa la cura, che prende il saggio vecchio, per distogliere il Figlio da quel criminoso attacco. Nell' Eunuco si animano gli uomini a disordinare coll' esempio della Divinità. Così il giovane Cherea incoraggisce sè stesso a violare una vergine, perchè il massimo Giove avea prima di lui fatto a Danae altrettanto. Il soldato Trasone conforta sè medesimo a sottomettersi a Taide cortigiana, riflettendo alle umiliazioni, a cui Onfale soggettò Ercole. E di questa Taide si fa un carattere sì lodevole, che basta per togliere dall'animo delle fanciulle ogni ripugnanza d'abbandonarsi all'infame mestiere di colei; vedendo, che anche una cantoniera può comparir virtuosa, e degna della stima delle oneste persone. Simili riflessioni si potrieno proseguire sulle altre Commedie, che ci rimangono del Teatro greco, e del romano, e sopra quelle del Moliere, del Voltaire, e d'altri fra' moderni, le quali peccano del vizio medesimo: ma volentieri le ommettiamo, tenendo per fermo, che le poche or ora esposte bastino per ricordare al

dot-

dotto Direttore quanto più delle tragiche abbiano l'Opere Comiche Musicali bisogno d'accorgimento, e di ponderazione.

Al cimento medesimo, a cui si sarà messa la Poesia, si metterà di mano in mano ciascuna delle Arti compagne. La Musica, la Danza, la Pittura, le Decorazioni, tutte sosterranno un esame diligente, e severo, affinchè niuna di esse spiri libertinaggio, e licenza, ma tutte contribuiscano a rendere questo Spettacolo degno d'una costumata Nazione.

Ma per esser certo, che l'Opera in Musica non offenda la publica costumatezza, non basta, che tutte le Arti, che la compongono, sieno state alla ripruova. Questo anzi è il meno. L'importanza consiste nella probità degli Attori, e de' Ballerini. Sieno le prefate Arti gastigate quanto si voglia il più, tutto è nulla, se il Musico, e il Danzatore, e massimamente le donne d'ambe le classi, non contano l'onestà fra le virtù più necessarie alla loro professione.

Per ciò, che concerne le Cantatrici, ben si sa qual predominio abbia sul cuore umano il canto donnesco, e una funesta, e giornaliera esperienza

fa

ſa vedere quanto ſpeſſo ſe ne abuſino le donne di queſta profeſſione. Nella favola delle Sirene, che col canto faceano naufragare gl'incauti naviganti, eſprimer volle l'Antichità in uno e quel predominio, e quello abuſo.

In ordine poi alle perſone, che ſi deſtinano alla Danza, non è men noto quanto la loro profeſſione inclini al libertinaggio quaſi di ſua natura. In fatti l'immodeſta licenza, a cui altra volta ſi laſciaron traſcorrere, rovinò la loro Arte, attirando ſopra di eſſa i fulmini del Sacerdozio, e dell' Impero. Non poſſono leggerſi ſenza roſſore preſſo gli Antichi le laidezze, alle quali le Ballerine s'abbandonarono, per cui Claudio Imperatore le proſcriſſe dal Teatro romano. Tale azione va meritevolmente annoverata tra le più illuſtri del regno del mentovato Imperatore: giacchè queſte mercenarie Salomi ànno talvolta corrotto il coſtume delle più famoſe Nazioni. Un tale paragonava le Ballerine a quelle galanteriette dilicatamente travagliate, le quali ci vengono di Francia, o d'Inghilterra, che perſona non può vedere ſenza ſolletico di poſſederle.

Non ſi poſſono, la buona mercè di Dio, rim-

proverare alle Ballerine de' noſtri giorni i diſordini delle antiche. Nondimeno rare ſono anche in oggi quelle, che abbiano il coraggio di ſacrificare all' oneſtà un paſſo leggiadro sì, ma ſeducente, di rinunziare a un movimento eloquente, eſpreſſivo, ma che contriſtar potrebbe la pudicizia. Particolarmente le noſtre Danzatrici Grotteſche gran libertà s' arrogano su queſto punto; ſicchè il loro Ballo par che voglia talvolta gareggiare colla protervia dell' antico Cordace.

L' abuſo adunque, che le Cantatrici, e le Ballerine non rare volte fanno della loro profeſſione, induſſe la ſaggia Roma, ſedente Innocenzio XI. a bandire perpetuamente le donne dal ſuo Teatro; eſempio degno d' eſſere da per tutto imitato: potendo lo ſpettacolo eſſere molto ben eſeguito da' ſoli uomini. Ne' tempi più felici per la Drammatica greca, e latina, e per l' italiana, fu la rappreſentazione de' Drammi a' ſoli uomini addoſſata: le Attrici non comparvero ſul Teatro prima della metà del ſecolo ſediceſimo. Senza che, ogni altra ragione dee cedere a quella della publica coſtumatezza.

Per lodevole però che ſia un tal ripiego, non ſi cre-

ſi creda, ch' eſſo liberi il Direttore da ogni ſollecitudine: poichè ſpeſſo abbiam veduto un Danzatore, o un Arione d'ambiguo ſeſſo, cagionare non men gravi diſordini, che una ſcapigliata Cantatrice, o Ballerina.

Il Direttore adunque non limiterà la ſua vigilanza a un ſeſſo. Egli procurerà a ſuo potere d'allontanar dal Teatro ogni perſona d'equivoca probità, ſiane il ſeſſo qualunque. Ma (non ſi diſſimuli) è sì ardua, e sì dura tale intrapreſa, ch'egli è ben malagevole di cavarne buon viſo. Conciosiachè (ſe oſerem dire apertamente ciò, che ne va per l'animo su tal propoſito) finattantochè cadrà ſoſpetto d'infamia ſulla profeſſione delle perſone di Teatro (a), e che ſi dubiterà, ſe gli ſpettacoli dram-

(a) Io non so con quanta ragione ſi vogliano applicare a' moderni Attori Drammatici le leggi romane emanate contro gl'Iſtrioni. Egli mi pare, che ſotto tal nome quelle leggi non comprendeano in generale qualunque claſſe d'Attori Drammatici, ma ſoltanto coloro, che buffoneſchi lazzi rappreſentavano, quali particolarmente erano i Mimi, i Pantomimi, e quegli altri Giocolari, che su' Teatri colla licenza de' loro diverbi, e colla petulanza de' loro movimenti s'ingegnavano di dilettare. *Infamia notatur qui ARTIS LUDICRAE pronunciandive cauſa in ſcenam prodierit. l. 1. D. De iis qui notant. infam. Qui autem operas ſuas locavit, ut prodiret ARTIS LUDICRAE cauſa, neque prodiit, non notatur. ib. l. 2. Senatoris filia, quae corpore quaeſtum, vel ARTEM LUDICRAM fecerit, aut judicio publico damnata fuerit, impune libertino nubit: nec enim honos ei ſervatur, quae ſe in tantum ſcelus deduxit. l. 47. D. De rit. nupt. Si miles ARTEM LUDICRAM fecerit, vel in ſervitutem ſe venire paſſus ſit; capite puniendum Menander ſcribit. l. 14. D. De poenis.* Molte altre ſimiglianti leggi riportar ſi potrebbero, dalle quali, come da queſte, aperto ſi ſcorge, ch'eſſe la voleano ſolo co' buffoni, co' mattaccini. Alcuna forſe ſe ne troverà; che non così eſpreſſamente individui coſtoro: ma eſſa, chi ben l'eſamini, terrà ſempre un così fatto linguaggio, che dichiari abbaſtanza, non avere altri in mira, che tal ſorta di ſcoſtumate, e licenzioſe perſone. Il ſolo titolo del Codice, nel quale ſi uniſcono gli ſcenici a' lenoni

drammatici di qualunque ragione sieno illeciti, e incompatibili colla professione di nostra sacrosanta Re-

ni (*De Spectaculis*, *& Scenicis*, *& Lenonibus*) mostra abbastanza, che di quelle s'intenda di ragionare, non già de' *Tragedi*, o de' *Comedi*. Siccome qualora un altro titolo del Codice accoppia i malefici a' matematici mostra bene di quai Matematici si voglia intendere.

Che poi l'arte ludicra, o buffonesca, che le leggi esprimono, quando parlano di Strioni notati d'infamia, che una tal Arte, dissi, non sia quella degli Attori di drammi regolari, e in particolare de' Tragici, e de' Comici, egli mi par fuor di dubbio; e particolarmente pe' Tragici non fa bisogno di pruove. Pe' Comici mi contenterò d'addurre un solo passo di Livio. *Eo institutum manet, ut Actores Atellanarum nec tribu moveantur, & stipendia, tamquam EXPERTES ARTIS LUDICRAE, faciant.* (*lib. 7.*) Gli Attori dunque delle Atellane non erano compresi tra gl' istrioni notati dalle leggi, perchè non esercitavano l'arte ludicra; non ostante che questa spezie di Commedie non fosse delle più gastigate, che avessero i Romani; che anzi oltre all'essere festivissima, e motteggiosa, era sparsa d'oscenità, siccome osservano lo Scaligero (lib. 1. Poet. cap. 7.) il Poliziano (*in Pers.*) ed altri eruditi. Molto più dunque lontani dall'infamia esser dovettero gli Attori d'altre maniere di Commedie, che in Roma si usavano, e che aveano riputazione di più costumate.

Quindi si vede, che qualora le leggi romane parlano d'Istrioni, questa voce non è da quelle leggi usurpata nel più ampio senso; anzi è ridotta al suo primitivo significato, ciò è di Mattaccino, o Buffone (*Quia Hister thusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum. Liv. ib.*) Così pure qualora sotto l'impero di Tiberio, e poi anche di Nerone, furono esiliati gl' Istrioni; questo esilio ferì le varie spezie di buffoni, ma non già gli Attori di Drammi regolari. *Postremo Caesar* (così narra Tacito nel 4. lib. degli Annali l'esilio seguito sotto Tiberio) *de immodestia histrionum retulit. Multa ab iis in publicum seditiose, foeda per domos tentari. OSCUM quondam LUDICRUM levissimae apud vulgum oblectationis eo flagitiorum & virium venisse, ut auctoritate Patrum coercendum sit. Pulsi tunc Histriones Italia.* Dove ognun vede, che l'eccessiva licenza de' buffoni diede occasione all'editto, e che questo riguardò essi soli, non già gli Attori Tragici, e Comici, i quali proseguirono senza interruzione le loro teatrali rappresentazioni; il che è sì vero, che quell'anno medesimo fu decretato, che Augusta nel Teatro prendesse luogo tra le Vestali, come riferisce il medesimo Tacito. Somiglianti riflessioni si possono fare sopra un altro passo, nel quale quell'Annalista parla del secondo esilio dato agl'Istrioni sotto Nerone. *LUDICRAM quoque LICENTIAM* (sono le sue parole nel lib. 13. degli Ann.) *& fautores histrionum veluti in praelia convertit impunitate & praemiis, atque ipse occultus, & plerumque coram prospectans: donec discordi populo, & gravioris motus terrore non aliud remedium repertum est, quam ut Histriones Roma pellerentur, MILESQUE rursum THEATRO ASSIDERET.* Questo editto dunque fu anch'esso occasionato dalla buffonesca licenza, e non ferì che i soli mattaccini, senza recare impedimento alcuno alle teatrali rappresentazioni, come chiaro si rileva dal ripiego di stabilire una guardia di soldati nel Teatro, per mantenervi il buon ordine. Quando al contrario, se quel decreto avesse compreso anche gli Attori Tragici, e i Comici, si sarebbero chiusi i Teatri.

Oltre di che gli effetti medesimi palesemente dimostrano, che il rigore delle leggi romane non si estendea fino agli Attori Tragici, e Comici: essendo state a costoro conferite delle cariche, e degli onori, incompossibili colla nota d'infamia. E di Roscio segnatamente sappiamo, che non solo godè di tutti i diritti di Cittadino, e dell'amicizia de' Senatori più gravi, i quali si guardavano esattamente d'ammettere nella loro familiarità persone infami; ma ancora, che da Silla fu ascritto all'Ordine Equestre, come attesta Macrobio (Saturn. lib. 4. cap. 4.).

Tutto adunque, s'io dritto estimo, tende a confermare, che non erano già

Religione (*a*); l'oneſtà, e l'innocenza avran ribrezzo di paſſeggiare le noſtre ſcene. Perciocchè

gli Attori di Drammi regolari quelle ſceniche perſone, che le leggi romane notavano d'infamia, e che non ſenza ragione ſcriſſe il famoſo Giureconſulto Perez (*in Cod. de Spectac.*) *Caeterum Comoediae & Tragoediae, quae ad honeſtatem & virtutem excitant tam Dicentes, quam Audientes, admittendae ſunt.*

(a) Dubito, che quella ſteſſa ragione, ch'ebbero coloro, che applicarono a' noſtri Attori le leggi romane ſugl' Iſtrioni, s' abbiano quegli altri, che applicano a' noſtri Teatri le invettive de' Padri contro i Teatri de' loro dì. A tre capi riducono gli Eruditi tutto ciò, che contro a' Teatri ſi cava da' Padri della Chieſa. 1. ch'erano intimamente conneſſi colla pagana ſuperſtizione, coſtituendo una parte del culto degl' Idoli. 2. che proponeano gli ſteſſi Iddii in eſempio delle maggiori ſceleratezze. 3. ch'erano crudeli, ed oſceni. Ben è vero, che talvolta eſſi parlavano in modo, ch'egli pare, che condannaſſero indiſtintamente, e in generale gli ſpettacoli: ma ciò avveniva, perchè tutti indiſtintamente peccavano allora ne' tre diviſati punti. Erano però queſti accidentali difetti, non già eſſenziali de' Teatri, i quali di lor natura a ben più lodevol fine tendeano. Nè ciò fu ignoto a' Padri; fra' quali S. Girolamo parlando della Commedia, ſcriſſe: *cuius finis eſt humanos mores noſſe, atque deſcribere*. Oltre a che, ſe eſſi aveſſero riputati i Teatri intrinſecamente cattivi, non avrebbero così ſpeſſo, come fecero, confermati i precetti della loro morale con ſentenze di Tragici, e di Comici. Ma non che i Padri, lo ſteſſo S. Paolo nella prima a' Corinti (XV. 33.) volle avvalorare le ſue eſortazioni con un verſo di Menandro, greco Poeta Comico.

Qualora poi le ſcene principiarono ad eſſere occupate da' Criſtiani, ceſſati quegli accidentali vizi, che rendeano eſecrabile il Teatro, ceſſarono anche i Dottori della Chieſa d'inveire contro di eſſi, cominciando per oppoſito ad annoverarlo infra i leciti divertimenti. Tra' primi, che ciò inſegnaſſero, fu S. Tommaſo (2. 2. *quaeſt.* 168. *art.* 3.). Non ignoriamo, che l'illuſtre Boſſuet, per ſoſtenere il ſuo rigido impegno, pretenda, che la voce *Hiſtrio*, onde ſi vale il Santo Dottore, non ſignifichi altrimenti in quel luogo gli Attori Drammatici, ma bensì que' ſolazzevoli uomini, che col loro buon umore porgono feſta, e riſo alle brigate. Ma quanto poca ragione abbia avuta quel Prelato di dare un ſenſo sì riſtretto alla Dottrina del Santo, lo à ben dimoſtrato il Padre Bianchi nel quarto ragionamento del libro, che à per titolo: *De' vizi, e de' difetti de' moderni Teatri*. Nè il ſolo Angelico Dottore, ma S. Antonino, S. Filippo Neri, S. Carlo Borromeo, S. Franceſco di Sales, conobbero l' innocenza degli Spettacoli Drammatici; per nulla dire d' una moltitudine di Teologi di gran nome, e di ſevera morale. E di S. Carlo particolarmente ſi sa, ch'egli medeſimo correggeva, ed approvava di proprio pugno le Commedie, che ſi menavano ſul Teatro di Milano. Il Padre Concina (*De Spectac. Theatral.*) nega queſto fatto, e dice anzi, che i Commedianti andaron via da Milano, per non ſoggiacere alle regole preſcritte dal Santo Cardinale. Nondimeno queſto medeſimo anzi che autorizzare la ſua ſentenza (attinta in Porto Reale, i di cui Solitari furono i primi ad introdurla nella Morale Criſtiana, condannando le rappreſentazioni ſceniche di qualunque genere) è una nuova ragione ſomminiſtrata da lui medeſimo a' ſuoi avverſari. Concioſiachè ſe il Santo Arciveſcovo volea ſoggettare que' Comici a certe regole; dunque conoſcea, che gli Spettacoli Drammatici foſſero permeſſi, ove ſi oſſervaſſero certe regole.

Altri oppone a' Teatri il paſſo del Deuteronomio (XXII. 5.) nel quale ſi vieta agli uomini il veſtire abiti donneſchi, e abiti virili alle donne. Ma queſto divieto mal s' applica a' Teatri. Eſſo avea per fine l' allontanare ſempre maggiormente gli Ebrei dall' idolatria, che regnava in Egitto, donde quel popolo allora uſciva, e alle di cui ſuperſtizioni era ſoprammodo inclinato: noto eſſendo, che gli Egiziani nella pompa d' Iſide ſi veſtivano d'abiti femminili. Un altro fine di quel divieto era l'impedi-

le onorate perſone non ſenza una ſomma , e giuſtiſſima ripugnanza ſi poſſono recare ad eleggere un genere di vita , che a ragione, o a torto, vien riputato infame : non v' à che i traſandati ſulla loro riputazione , e su' loro coſtumi, che poſſano entrar di buon animo in tal carriera. Facciamo però giuſtizia al vero ; noi cadiamo in una ſtrana contraddizione . I noſtri Drammi ſono publicati colla Sovrana , e coll' Eccleſiaſtica approvazione ; e intanto crediamo infami coloro, che gli menano ſulle ſcene. Si erigono ogni giorno de' Teatri ſotto la protezione di Secolari , e di Eccleſiaſtici Principi ; vi ſi va ogni giorno ſotto gli occhi de' medeſimi ; e, ciò nulla oſtante, gli ſcenici divertimenti ſono creduti repugnanti alla profeſſione di Criſtiano. Queſta contraddizione è più import nte che altri a prima giunta non crede : eſſa illaccia le coſcienze di molti, e rende l'arte ſcenica abbominevole alle perſone coſtumate, e dabbene, le qua-

ſe il libertinaggio, che dall'accomunamento degli abiti ſarebbe ſommamente favorito. Ma qual male ſi può egli temere da un Attore, il quale ſi traveſta non per celarſi alla viſta altrui, nè per darſi attorno così traveſtito, ma per rappreſentare più veriſimilmente la ſua parte, ſenza uſcir mai del luogo della rappreſentazione ? Senza che , quel traveſtimento non è neceſſario allo Spettacol . La Drammatica greca , la latina . l'italiana , ànno de' belliſſimi Dr mmi , gl' interlocutori de' quali tu i ſon uomini.

quali ſole per publico vantaggio ſarebbe deſiderabile, che la profeſſaſſero. Donde appariſce quanto gioverebbe l'uſcire una volta di ſimile contraddizione. Se gli Spettacoli Drammatici ſono illeciti, e contrari allo ſpirito del Criſtianeſimo; ſe i fulmini avventati una volta dalla Chieſa, e da' Padri contro gli antichi Spettacoli ànno vigore anche in oggi; ſi demoliſcano pure una volta i Teatri. Non mancheranno altri più innocenti Spettacoli, altri più lodevoli divertimenti, da potervi ſoſtituire. Ma ſe per lo contrario i moderni Spettacoli non ripugnano al Criſtianeſimo, e ſe la Chieſa, e i Padri condannarono, non gli Spettacoli in generale, ma ſolo quelli uſati da' Gentili: ſi ceſſi di declamare generalmente contro i Teatri, e d' applicare a' noſtri Attori (*a*) il vitupero, e l'in-

(a) Parlo ſempre degli Attori di Drammi regolari: poichè ſopra alcune altre ſpezie di perſone drammatiche non cade dubbio veruno. Eſſe non ſolo meritano tutto il rigor delle leggi, ma non dovrebbero eſſer tollerate in verun dominio, in cui ben s'intenda l'arte di render gli uomini felici. Tali eſempigrazia ſono in prima que' Montambanchi, i quali per iſpacciare nel volgo nocivi medicamenti, e falſi ſegreti, gl'innebriano l'animo innanzi tratto colle più impertinenti laidezze, e colle maſſime più contagioſe. Per ſecondo gl'Iſtrioni di Drammi improvviſi: non ſi dovrebbe mai rappreſentare al publico un Dramma, che non foſſe prima ſtato interamente ſcritto, ed eſaminato dal Magiſtrato, che preſiede a' Teatri. Finalmente quegl' Iſtrioni erranti, che vanno di luogo in luogo ergendo Teatro dovunque lor piace. Lo Spettacolo Teatrale è da città grande, e da eſeguirſi ſotto gli occhi del Magiſtrato, che n'à la direzione: perciocchè non baſta il rappreſentar Drammi da lui approvati; ſe poi non è ſicuro, che i recitanti nulla vi aggiungan di bocca, o che accompagnino le loro parole con geſti dettati dalla modeſtia, e dalla decenza. Sarebbe oltre modo a deſiderare, che i Principi, e i Magiſtrati aveſ-

l'infamia, a cui erano condannati gli antichi Istrioni. Si cominci anzi a incoraggire i buoni a questa professione, e a non permettere l'esercizio della medesima che a persone di sperimentata integrità. Questo è il mezzo più efficace di pervenire alla totale depurazione de' nostri Teatri. A questo fine il Parlamento di Parigi nel 1641. registrò una Dichiarazione, in cui dopo aver rinnovate le pene ordinarie contro i Comici, che useranno parole equivoche, o lascive, si dice, che qualora osservino tali condizioni, essi non saranno in avvenire notati d'infamia (*a*). Ma ad onta ancora di tal Dichiarazione, la Francia, a parer mio, proseguirà a pensare come prima sulle persone di Teatro, finchè i suoi Moralisti saranno discordi su questo punto, e non converranno o a condannare, o ad approvare gli Spettacoli Teatrali. Non appartiene a noi l'indicare i mezzi, che tener dovrebbe lo Stato, per terminare queste dissenzioni tra persone,

avessero sempre presente il ricordo dato loro da S. Carlo Borromeo, in ordine a queste varie spezie di Strioni. *Principes, & Magistratus* (dice il Santo Arcivescovo *Const. Concil. Mediol. 1565. part. 2. num. 66.*) *commonendos esse duximus, ut Histriones, & mimes, ceterosque circulatores, & eius generis perditos homines e suis finibus ejiciant*. Ma su questa materia, come estranea al nostro istituto, basti averne gittato un breve motto.

(a) Le Gendre, Traité de l'Opinion *lib. 1. part. 1. cap. 5. & lib. 3. part. 2. cap. 2.*

ne, che rendono dubbiosa, e incerta la Cristiana Morale, in vece di dichiararla, e di simplificarla, per mettere (come lor dovere sarebbe) alla portata d'ognuno la più necessaria di tutte le Scienze. Si torni dunque in via.

Ciò, che finora osservammo, appartiene alle precauzioni da prendere, perchè il nostro Spettacolo non offenda la publica costumatezza. Ma la Politica altro ancora, e non immeritamente richiede: ordinando, che l'Opera in Musica non solo non nuoca al costume de' Cittadini, ma che lo migliori, e lo emendi. Ricordiamo adunque al savio Direttore il modo, ch' e' vuol tenere, per adempiere questo secondo più importante, e insieme più malagevol dovere, ed appagar pienamente i desideri d'una Politica benefattrice.

Secondochè gli Stati sono diversamente governati, così richiedono ne' loro sudditi diverse virtù. Le virtù esempigrazia, onde à d'uopo la Monarchia, sono ben altre da quelle, che a una Republica convengono. In oltre ogni Nazione à il suo particolar carattere, nella composizione del quale entrano e virtù, e difetti. Il Direttore adunque dee conoscere quali sieno le virtù necessarie al Gover-

verno, nel quale egli vive, e le virtù, e i vizi dominanti della ſua Nazione, per procurare, che l'Opera in Muſica inſinui le prime, e diſcrediti i ſecondi (*a*). Perchè egli ottenga sì fatto intento, la ſua prima cura conſiſterà nella ſcelta del Dramma. Sarebbe ſommamente commendabile, che ciaſcuna Nazione aveſſe de' Drammi compoſti eſpreſſamente per sè. Euripide nella compoſizione delle ſue Tragedie aveva unicamente in mira la Nazione, pel Teatro della quale egli ſcriveva, e valeaſi di quelle per ingerire ſegretamente in lei ſane maſſime di Morale, e di Politica. La Tragedia a cagion d'eſempio intitolata le *Supplicanti* fu da lui compoſta per diſporre quella Nazione a far la pace co' Lacedemoni, come l'Addiſſon compoſe il ſuo *Catone* per occaſione de' Torbidi, che allora agitavano l'Inghilterra. Un Dramma compoſto a caſo, o deſtinato a iſtruire una ſtraniera Nazione, è ſpeſſo anzi pernizioſo che utile. Così i Drammi greci, che contengono sì frequenti pitture delle

(a) Dopo aver diſteſo queſto mio penſiero ſulla Drammatica Nazionale, ò avuto il contento di trovarlo conforme a quello del Cavaliere Riccardo Steele, il quale nel ſuo *Tatler* inſegna, che „ ſi dee ſcegliere per „ ſuggetto delle Opere Teatrali il „ vizio più dominante della Nazio„ ne, per la quale ſi compone „. V. il Voltaire nella prefaz. al *Socrate*.

le tirannie usate da' Monarchi, delle loro sventure, e delle sollevazioni de' popoli contro i loro Principi, tai Drammi composti in favore d' un popolo libero, qual era l'ateniese, tendeano ad affezionarlo sempre più al proprio governo, ad alimentare in lui l'abborrimento contro la Monarchia, e ad allontanare dall'animo di ciascuno il pensiero d'erigersi in tiranno della propria Patria. Ma questi medesimi Drammi riuscir potrebbero pericolosi a una Nazione, che sotto altro governo vivesse. Così ancora un Dramma inglese potrebbe essere sedizioso in Francia, e un Dramma francese tenderebbe a rovinare la costituzione del governo britannico.

Quanto a rendere amabile la virtù, e in particolare quelle, che più son necessarie alla Nazione; l'impresa non è la più malagevole. Ma lo screditare i vizi della medesima à mestieri d' una somma circospezione. In questa materia va fatta distinzione tra il vizio tragico, e 'l comico; alla qual distinzione tanto è più necessario, che badi il Direttore, quanto che spesse volte è dimenticata dal Poeta Drammatico. In generale que' vizi enormi, e che metter sogliono profonde radici nell' animo

di

di chi gli contrae, possono entrar solo nella Tragedia; nella Commedia, o sia nell'Opera comica, un accorto Poeta non concederà loro mai luogo. Al contrario i leggieri difetti, quelli soprattutto, che offendono l'urbanità, e l'esterior compostezza, debbono entrar solo nella Commedia; nella Tragedia non mai. Se un mal avvisato Poeta pensasse esempigrazia di soggettare al comico riso il vizio dell'usuraio, o del truffatore, egli, in vece d'estirparlo, il confermerebbe nell'animo di chi n'è infetto. Perciocchè coloro ben sanno, che i loro vizi son degni della publica esecrazione: onde vedendo, che non riscuotono che derisione, sembra ad essi di levarla del pari, e lasciano volentieri rider di sè, purchè eglino sien lasciati proseguire in pace il fatto loro. Credete voi, che mai l'*Aulularia* di Plauto abbia guarito alcuno avaro, o il *Tartuffe* del Moliere alcuno ipocrita? Pensò meglio il Voltaire, che sparse di tutto l'orrore, che merita, l'ipocrisia, e ne rilevò tutte le funeste conseguenze, nella Tragedia intitolata il *Maometto*, che che biasimo ella meriti per altri conti. Da che il vedere tutto un publico dichiarato contro quel vizio, vederlo persuaso di tutte le sue orribili conseguenze,

ze, ‘ diſpoſto a tutto intraprendere, per punirlo d‘ ,unque s’incontri; queſti motivi ſono più efficaci, che la deriſione a mettere il cervello d’un ipocrita a partito, e baſtanti a mantenere nel dritto ſentiere, chi ſi ſenta tentato a deviare. Il berſaglio adunque, che l’Opera Comica Muſicale prenderà di mira, ſono que’ leggieri difetti, che ſi oppongono, come ſogliam dire, al Galateo: una donna vana, un ſaccentino, una ſalamiſtra, un tagliacantoni, un affettato, ed altri caratteri equivalenti. Queſti ſono i vizi, contro i quali il riſo è l’antidoto più poſſente, e più efficace, i vizi comici, e che non poſſono eſſere eſpoſti che in Commedia. Chi nella Tragedia gl’introduceſſe con dare a’ medeſimi un aſpetto tragico, porgerebbe materia, non di ſpavento, ma di riſo agli aſcoltanti, che vedrebbero il Poeta intimorito da que’ leggieri difetti, ed affannato a caricargli di tutto l’orrore, che ſol meritano le maggiori ſceIleratezze. Che ſe egli nella Tragedia maneggi comicamente quelle leggerezze; urterà nell’inconveniente delle Tragicommedie ſpagnuole. Il ridicolo di que’ caratteri non troverà luogo nell’animo degli ſpettatori occupato dalla grandezza de’ tragici avveni-

men-

menti, ed essi ne sdegneranno, come si sdegna contro un buffone chi è occupato da grandi affari. Del qual difetto non so se sia del tutto esente il carattere dell'incolto Ircano nella *Semiramide* del Metastasio, personaggio più degno del socco che del maestoso coturno, solo che se gli desse una meno illustre condizione.

Avvi però alcuni difetti, che in veruna spezie di Drammi debbono aver luogo, e questi sono i difetti naturali: poichè non dipendendo essi dal nostro arbitrio, invano sarebbero perseguitati dalla Drammatica, scopo della quale è la nostra emendazione. Quindi que' Poeti, che soggettano al publico riso il Sordo, il Balbo, il Cieco, il Gobbo, lo Scemo, oltraggiano indegnamente l'umanità, e scuoprono la malvagia tempera dell' animo loro. Per qual colpa meritarono il disprezzo degli altri uomini quegl'infelici, a cui la natura diede al contrario cotanto dritto alla compassione, ed al soccorso altrui? Qual ragione à l'inumano Poeta d'aggravare il peso della loro miseria?

Non solamente il Poeta dee rispettare alcuni difetti, a cui soggiace l' Umanità; ma sopra que' vizi medesimi, e quelle virtù, ch'egli dee prender

di

di mira, non pretenderà di sguainarci addosso uno scolastico trattato, o una solenne predica, come noi abbiam veduto in alcuni Drammi, i quali non ostante che si sarebbero degnamente potuti intitolare il Trionfo de' vizi, pure i personaggi in mezzo a infami azioni, ti regalavano a luogo a luogo di sì mortali tratti di Morale, che cavato avrebbono Aristotile del seminato. Egli è vero, che il Poeta, non meno che l'Oratore, e 'l cristiano Filosofo, debbono essere come publici educatori, destinati all'istituzione de' loro concittadini; ma ciascuno di essi à il suo proprio stile, dal quale non è lecito d'allontanarsi. E quanto biasimevole sarebbe un Filosofo, che prendesse il tuono d'Oratore; altrettanto il sarà un Poeta, che cambi in pergamo il Teatro, o che, entrato in Liceo,

> ...... *d' acuti sillogismi*
> *Empia la dialettica faretra.*

Egli non deve attaccare il vizio, e soccorrere la virtù a fronte scoperta, ma bensì come non fosse suo fatto, sì, che il popolo non si accorga, che si cer-

si cerchi anzi d'istruirlo che di dargli solazzo. Breve, il Poeta Drammatico non dee metter la Morale in precetti, ma in azione.

Regolata così la Poesia, il Direttore volgerà l'animo alle altre Arti, affinchè tutte tendano ad ispirare le medesime virtù, e a screditare i medesimi vizi, che il Dramma vuol mettere in veduta; lusingandomi, che al lettore non sembri strano, che la Musica, la Pittura, la Danza, il Vestimento, destramente adoperati, sieno attissimi ad introdurre alcune date disposizioni negli animi nostri, e ad impedirne alcune altre. E tali avvertenze, che non pretendiamo avere insegnate, ma ricordate solo al dotto Direttore, ed agli abili Artisti, se nell'esecuzione dell'Opera in Musica verranno osservate; non sarà questa, come altri declama, uno Spettacolo privo di buon senso, e nocivo al costume; ma per lo contrario contribuirà moltissimo al progresso della publica costumatezza, ed a quello delle Belle Arti.

IL FINE.